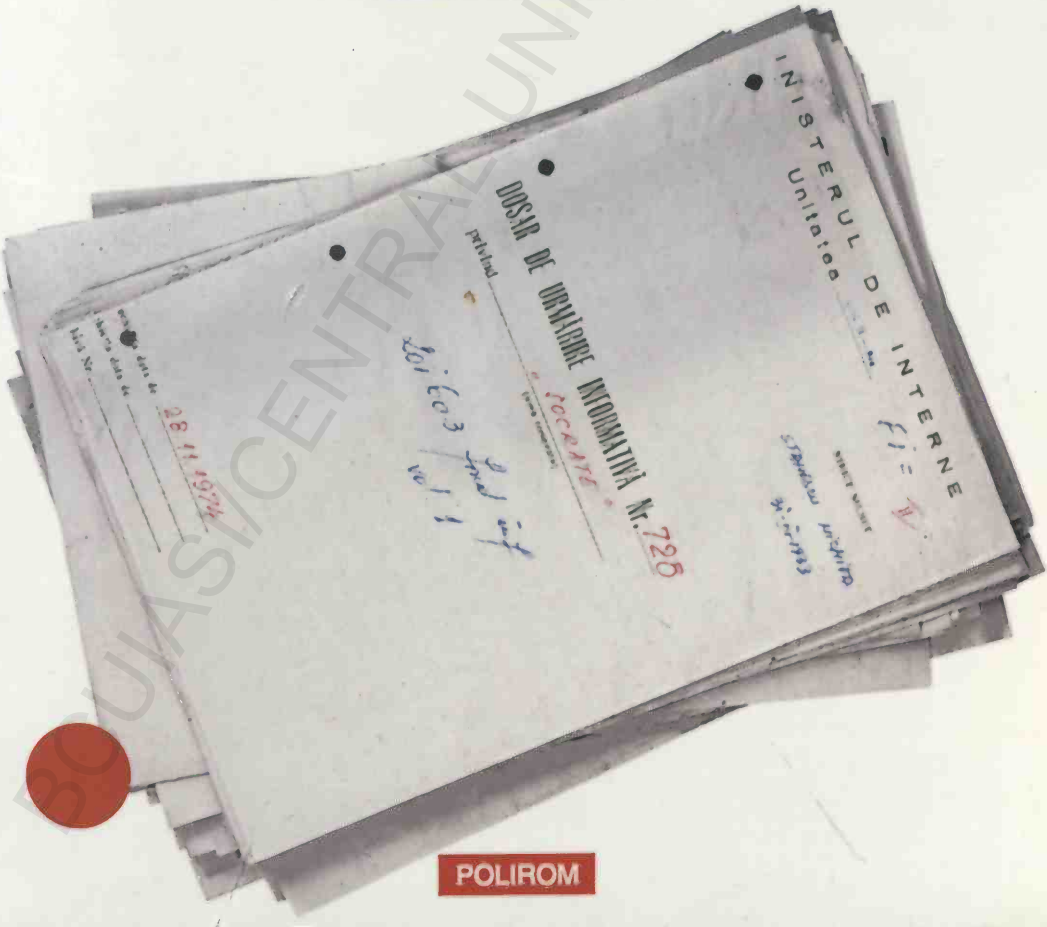
Cristina Vătulescu

III-13.128

# CULTURĂ ȘI POLIȚIE SECRETĂ ÎN COMUNISM

STUDII ROMÂNEȘTI




BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POLIROM

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAŞI
FOND CARTE
III-13.128

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

STUDII ROMÂNEŞTI · ROMANIAN STUDIES · ÉTUDES ROUMAINES · RUMÄNISCHE STUDIEN

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

STUDII ROMÂNEŞTI · ROMANIAN STUDIES · ÉTUDES ROUMAINES · RUMÄNISCHE STUDIEN

Colecţie coordonată de Irina Livezeanu şi Lavinia Stan

Asistent editorial: Narcis Tulbure (ASE Bucureşti)

Consiliul ştiinţific:

Maria Bucur (Indiana University, SUA)
Magda Cârneci (Universitatea Naţională de Arte, Bucureşti)
Tom Gallagher (University of Bradford, Marea Britanie)
Mihai Dinu Gheorghiu (Universitatea „Al.I. Cuza", Iaşi)
Armin Heinen (RWTH University, Aachen)
Gail Kligman (University of California, Los Angeles)
Vintilă Mihăilescu (SNSPA, Bucureşti)
Mihaela Miroiu (SNSPA, Bucureşti)
Bogdan Murgescu (Universitatea din Bucureşti)
Andrei Terian (Universitatea „Lucian Blaga", Sibiu)

Volum apărut cu sprijinul Universităţii New York Abu Dhabi

POLICE AESTHETICS: LITERATURE, FILM, AND THE SECRET POLICE IN SOVIET TIMES
by Cristina Vătulescu published in English by Stanford University Press.

Copyright © 2010 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Jr. University. All rights reserved.
This translation is published by arrangement with Stanford University Press, www.sup.org.

© 2017 by Editura POLIROM, pentru ediţia în limba română

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea prin orice mijloace şi sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: Coperta dosarului personal al lui Nichita Stănescu, pseudonim „Socrate", I. 3091, vol. I, ACNSAS

*www.polirom.ro*

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,
sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

VĂŢULESCU, CRISTINA

*Cultură şi poliţie secretă în comunism* / Cristina Vătulescu; trad. de Cornelia Marinescu. – Iaşi: Polirom, 2017
Index

ISBN 978-973-46-7067-3

I. Marinescu, Cornelia (trad.)

008
32

Printed in ROMANIA

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III-13.128

Cristina Vătulescu

# CULTURĂ ŞI POLIŢIE SECRETĂ ÎN COMUNISM

Traducere de Cornelia Marinescu

0 000008 60665 BCU IAŞI

POLIROM
2017

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CRISTINA VĂȚULESCU este profesor asociat la Departamentul de Literatură Comparată, Universitatea New York. Are un doctorat în literatură la Universitatea Harvard (2005). *Cultură și poliție secretă în comunism* a obținut Premiul Barbara Heldt 2011, AWSS (Association for Women in Slavic Studies, SUA), Titlul Academic de Excelență 2011 (Choice: Current Reviews for Academic Libraries, SUA) și a fost nominalizată pe lista scurtă de patru titluri pentru Premiul Wayne S. Vucinich pe 2012 (Association for Slavic, East European and Eurasian Studies, SUA).

23.XI.2018
B.C.U. „G. ENESCU" IAȘI
ISTORIE
ACH - 860.665

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# Cuprins

*Mulțumiri* . . . . . 9

Introducere . . . . . 13

Zone de contact: literatura, filmul și poliția secretă . . . . . 13
Cum citești un dosar de poliție secretă . . . . . 24
„Estetică și poliție" . . . . . 33
Planul cărții . . . . . 37

1. Biografii arestate
*Dosarul personal în Uniunea Sovietică și în România* . . . . . 41

Preambul: arhive fragmentare . . . . . 41
Scurtă genealogie a dosarului de poliție secretă . . . . . 46
Dosarele de supraveghere . . . . . 48
Dosarele de investigații: de la autobiografie la mărturisire . . . . . 53
Dosarele staliniste: câți dintre acești inamici au fost prefabricați . . . . . 55
Dosarele poststaliniste: epoca supravegherii . . . . . 60
O notă despre Foucault . . . . . 67

2. *Maestrul și Margareta*
*Dosarul de poliție secretă al diavolului* . . . . . 71

Semnalmente particulare ale diavolului în Moscova anilor 1930 . . . . . 72
Prototipuri de scriitor: nebuni, apostoli și anchetatori ai poliției secrete . . . . . 75
Cenzura și autoritatea cuvântului . . . . . 79
„Realitatea fantastică" stalinistă și practicile ei textuale . . . . . 84
Dosarul personal al lui Mihail Bulgakov . . . . . 86
Repetițiile cu diferențe suspecte: scriitorul copist . . . . . 89

3. Filmul se joacă de-a poliția secretă . . . . . 95
Filmare și amprentare: teoria și practica cinematografică a lui Dziga Vertov . . . . . 96
Camere de filmat ascunse și expuse artistic . . . . . 104

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Filmul original al procesului-spectacol și publicul acestuia . . . . . 107
Aleksandr Medvedkin: rolul de procuror al cinematografiei . . . . . 111
Mulțimea indistinctă: provocări criminale pentru viziune și tehnologiile vizuale . . . . . 118
*Carnetul de partid* falsificat: îndepărtarea de fotografii, nume și identități . . . 122
Vigilența: privirea stalinismului la apogeu . . . . . 127
Legitimizarea viziunii cinematografice: realismul socialist, profunzimea câmpului vizual și *Carnetul de partid* . . . . . 130
Stalin scenaristul și protagonistul lui cekist . . . . . 133
Melodrama și poliția . . . . . 135
Viziune, tehnici vizuale și poliția secretă . . . . . 138
Regizorii se joacă de-a hoții și vardiștii . . . . . 141

4. Poliția secretă se joacă de-a cinemaul
*Gulagul și filmul* . . . . . 143

Lagărul ca element de exotism sovietic: *Solovki* . . . . . 144
Un succes de casă al OGPU: *Drumul spre viață* . . . . . 155
Disciplină, pedeapsă și noul experiment al OGPU . . . . . 157
Tehnici de filmare și tactici ale poliției secrete . . . . . 160
Violența și inovația stilistică . . . . . 164
Interpelarea unui public cu dubii: Proiectul Belomor . . . . . 167
Portretele multimedia ale deținutului de lagăr . . . . . 172
Feminitatea la Belomor: prostituata și spărgătoarea de normă . . . . . 174
Locul artelor în proiectul Belomor . . . . . 177

5. Teoria literară și poliția secretă
*Scrisul și înstrăinarea sinelui* . . . . . 183

Doi maeștri ai înstrăinării: Lev Tolstoi și Ivan cel Groaznic . . . . . 186
Înstrăinarea revoluționară și explozia sinelui . . . . . 187
Autoînstrăinarea și autoradierea . . . . . 189
Depoziție și autobiografie: o întâlnire alienantă . . . . . 191
„*Ăsta* e suprarealismul": înstrăinarea din camera de interogatoriu . . . . . 196
Elogiul minciunii: autoînstrăinarea și reeducarea . . . . . 203

Gânduri de încheiere . . . . . 209

*Note* . . . . . 221

*Index* . . . . . 261

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

*Pentru Kiki*

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# Mulțumiri

Ca multe altele, și acest proiect își are originile în mai multe locuri. O parte din el a răsărit probabil odată cu răsadurile de roșii ale bunicii mele, în bucătăria ei, în timp ce mă învăța să îndeplinesc prima sarcină casnică de care îmi amintesc. Cu mult înainte de a mi se încredința ștersul prafului, bunicii mei m-au învățat cum să învârt butonul radioului de la postul Europa Liberă, al cărui sonor era acoperit de paraziți, la postul oficial al radioului românesc, Programul 1; trebuia să fac asta de fiecare dată când se auzea soneria de la intrare, în timp ce ei se grăbeau să-i primească pe musafiri. De la acele programe de radio interzise și din nenumărate aluzii mai mult sau mai puțin directe am învățat că viețile oamenilor erau înregistrate în dosarele poliției secrete, de unde cuvintele lor se întorceau să-i bântuie. Această conștientizare a faptului că viețile noastre puteau fi în permanență scrise undeva, în timp ce vorbeam, dormeam sau ascultam radioul, apărea și dispărea, fiind adeseori amuțită de evenimentele mai zgomotoase din viața noastră privată, dar uneori adusă în prim-plan de o vorbă scăpată din greșeală: soțul meu își mai amintește încă de lacrimile pe care le-a vărsat la vârsta de patru ani, în timp ce le mărturisea panicat părinților că, din greșeală, îi pomenise prietenului său tot de patru ani, Larsi, despre invazia Rusiei în Afganistan. Celor care ar putea să se îngrijoreze în legătură cu dezvodământul le spun că finalul a fost unul fericit, într-un fel: nu s-a întâmplat nimic. Larsi era un prieten bun, prea ocupat să-și vadă de treburile lui de copil de patru ani ca să facă mare caz de știrea aceea despre Afganistan. Alții au făcut totuși eforturi considerabile în încercarea de a influența rapoartele poliției secrete despre viața lor și viața altora. Cine știe? Dacă un fapt sau altul ajungea să fie trecut într-un dosar, poate că persoana respectivă avea în sfârșit să fie promovată sau măcar să scape de naveta îngrozitoare. Cei mai mulți oameni pe care i-am cunoscut păreau decși să nu iasă în evidență, să se facă nevăzuți și neauziți, cu speranța că, până la urmă, vor rămâne *nescriși*. Mi-a fost teamă de aceste texte ale poliției secrete cu mult înainte de a ști că viețile oamenilor puteau să fie scrise și ca autobiografii, ca memorii sau ca romane, de fapt, cu mult înainte de a avea vreo idee despre literatură. Dar în anul 2000, când am reușit în sfârșit să citesc dosarele de poliție secretă ale Securității române, aceste texte aparțineau deja secolului trecut și mi-a fost greu să le descifrez altfel decât printr-o analogie cu textele literare pe care le citesc astăzi, pentru că așa îmi câștig existența, într-o altă parte a lumii. Ar putea părea că lectura literaturii și lectura dosarelor de poliție sunt chestiuni paralele sau că emit pe lungimi de undă diferite. Dar chiar și Europa Liberă și posturile de radio finanțate de stat se intersectau uneori și, așa cum remarca ironic Vladimir Nabokov, „dacă liniile para[illegible]este pentru că nu

Biblioteca Centrală Universitară
"Mihai Eminescu" Iași
ISTORIE

pot, ci pentru că au altceva de făcut"[1]. Pentru această carte am invitat la o serie de întâlniri literatura, filmul și poliția secretă și am avut norocul să le prind de câteva ori când nu aveau altceva de făcut. De fapt, s-a dovedit că toate trei aveau o lungă istorie împreună.

Înainte de a ajunge la ea, le mulțumesc aici celor care au făcut posibilă scrierea cărții de față. O să încep cu Svetlana Boym, care mi-a făcut cunoștință cu aceste încântătoare rânduri scrise de Nabokov, precum și cu multe alte rânduri de literatură minunată, și care m-a inspirat să mă aventurez în afara vechilor obsesii intelectuale, cât de departe am îndrăznit și chiar mai departe. Într-adevăr, nu-mi pot imagina un mentor care să inspire mai mult decât Svetlana: creativitatea și verva ei sunt molipsitoare, iar observațiile sale au un fel ciudat de a merge direct în miezul lucrurilor. Tot la Harvard, sfaturile experte și susținerea necondiționată a lui William Mills Todd III m-au îndrumat cu calm printre numeroasele meandre ale cercetării și scrisului. Interpretările lucide, grația absolută și prețioasa prietenie a lui Julie Buckler au constituit un amestec unic de susținere în plan intelectual și personal. Amy Powell a pus prima întrebare atunci când am prezentat primele zece pagini ale acestui proiect și a verificat fiecare pagină și fiecare fotografie când cartea a fost aproape gata: în timpul lung ce a trecut între cele două momente, ea a făcut mult mai multe pentru această carte și a rămas o prietenă adevărată. Le sunt datoare cu mulțumiri și lor: Giuliana Bruno, Julie Cassiday, Julia Chadaga, Marina Goldovskaia, lui John Henriksen, Barbara Johnson, Esther Lieberman, John Mackay, Jann Matlock, Robb Moss, Monica Onojescu, Natalia Pokrovsky, Cathy Popkin, Eric Rentschler, Yuri Tsivian și Julia Vaingurt.

Harvard Society of Fellows a reprezentat un adevărat paradis pentru scris, unde am avut parte de cei mai buni colegi și cel mai bun ceai. Cartea de față a profitat enorm de cel mai mare lux pe care asociația îl oferă membrilor ei – timpul –, precum și de interpretările, discuțiile și de minunatul sprijin pe care le-au oferit Edyta Bojanowska, Jonathan Bolton, Manduhai Buyandelgeriyn, Deborah Coen, Donald Fanger, Anna Henchman, Barry Mazur, Diana Morse, Ben Olken, Elaine Scarry, Amartya Sen, Benjamin Spector, Jurij Striedter, Seth Sullivant și ultima, dar sigur nu ceea de pe urmă, Tara Zahra.

Faptul că am devenit parte din Departamentul de Literatură Comparată și membru afiliat al Departamentului de Studii Slave și Ruse la Universitatea New York a dat un nou impuls acestei cărți și am găsit surse proaspete de inspirație în compania intelectual-stimulativă a colegilor mei, ca și în dorința de neegalat a studenților mei de a-și împărtăși opiniile și a-și testa ideile. Pentru neprețuitele lor observații și comentarii, le sunt în mod special recunoscătoare lui Mikhail Iampolski, Jacques Lezra, Nancy Ruttenburg și Mark Sanders. Lor, precum și lui Gabriela Basterra, Eliot Borenstein, Ana Dopico, Yanni Kotsonis, Anne Lounsbery, Tim Reiss, Avital Ronnell, Richard Sieburth și Xudong Zhang le sunt recunoscătoare pentru că au fost atât de primitori inițial și atât de încurajatori pe tot parcursul scrierii cărții. Asistentele mele de cercetare, Diana Hamilton, Mihaela Păcurar, Jennifer Furman, Sarah O'Hare și Dina Moyal m-au ajutat enorm cu destoinicia și dedicarea lor.

Aș vrea să aduc mulțumiri și Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității, mai ales lui Csendes Ladislau, Ancuței și lui Valeriu Median, precum și Cristinei Anisescu, Alinei Ilinca, lui Silviu Moldovan, Gheorghe Onișoru, Dragoș Petrescu, Liviu Pleșa și lui Claudiu Secașiu, pentru că mi-au acordat și mi-au facilitat accesul la materialele

din arhivele fostei Securități. Vladimir Tismăneanu a fost primul care a încurajat ideea traducerii acestei cărți în română, cu mulți ani în urmă, și a susținut proiectul pe tot parcursul lui. Această carte a deschis calea unui dialog stimulant cu Katherine Verdery. Le sunt recunoscătoare atât lui Katherine, cât și lui Gail Kligman pentru susținere și sfaturile în ceea ce privește traducerea. Îi sunt de asemenea foarte recunoscătoare lui Irene Lusztig, pentru că mi-a împrumutat dosarele de poliție secretă și filmele despre bunica ei, Monica Sevianu. Centrul Davis pentru Studii Rusești de la Harvard mi-a finanțat cu generozitate călătoria de cercetare în Rusia și în Europa de Est, timp de cinci ani, și mi-a acordat și o bursă Writing Fellowship, de un an, între 2003 și 2004. M-am bucurat și de sprijinul financiar al bursei de cercetare acordate de Fundația Kokkalis, în 2000, de bursa de cercetare a Arhivelor Societății Deschise (Budapesta), în 2002, de finanțarea John Thornton Kirkland Fund Term-Time Research Fellowship, în primăvara anului 2003, de generoasa susținere financiară din partea Harvard University Milton Found, în 2007-2008, și de NYU Humanities Initiative, în 2010.

Existența acestei cărți i se datorează în mare măsură lui Emily-Jane Cohen, editoarea mea de la Stanford University Press. Entuziasmul ei susținut, după ce a întâmpinat cu bucurie propunerea cărții, nu numai că nu a scăzut niciodată, dar a fost întărit de tactul, înțelegerea și sensibilitatea care au garantat nașterea acestei cărți. Îi mulțumesc ei și asistentei Sarah Crane Newman, al cărei ajutor mereu prompt a fost garanția faptului că această carte va arăta și se va citi mai bine. Ca redactor intern, John Feneron a îndrumat cu înțelepciune manuscrisul prin diferitele etape editoriale și de producție. Jeff Wyneken a redactat manuscrisul cu multă grijă și înțelegere. Le sunt de asemenea profund îndatorată cititorilor mei, pentru că s-au implicat în acest proiect și mi-au oferit sfaturi neprețuite pentru corectură. Știind acum că prima lectură a venit din partea lui Catharine Nepomnyashchy, mă bucur că îi pot mulțumi pentru interpretările judicioase și sprijinul prețios.

Mă simt profund onorată că volumul *Cultură și poliție secretă în comunism* a fost ales de Irina Livezeanu și Lavinia Stan, coordonatoarele colecției „Studii Românești" de la Polirom, pentru a fi inclus în această colecție prestigioasă. Această traducere nu ar fi văzut lumina tiparului fără competența, consecvența și sprijinul lor. La Polirom, Lucia Popovici, Liviu Mățăoanu, Cătălina Staicu și Emanuela Stoleriu au susținut proiectul cu competență și promptitudine. Cornelia Marinescu a dat o nouă viață cărții, într-o română vie, suplă, care redă fidel atât limbajul specific al poliției secrete, cât și nuanțele diferitelor limbaje și estetici ce intră în contact cu ea. Colaborarea noastră a fost una dintre marile plăceri ale acestui proiect. Îi sunt recunoscătoare și Universității New York din Abu Dhabi, care mi-a permis să folosesc parte din fondurile mele de cercetare pentru acest proiect. În special le mulțumesc lui Carol Brandt, Toral Gajarawala, Susan Heinrich, Martin Klimke, Hajer Mubarak Mahdi, Phil Mitsis, Jesusita Santilan, Bryan Waterman și Robert Young.

Prietenii mei și familia mea mi-au oferit observații excelente, băuturi tari, mese calde și cea mai bună perspectivă asupra muncii mele. Le mulțumesc mai întâi scumpilor mei bunici, Maria și Toader Marian, Ana și Pantelie Vățulescu, precum și surorii mele, Simina, și animatei sale familii, Laura, Paul și Vlad Bodea. Le mulțumesc de asemenea lui Jenny Barber, Mihaela Bojin, Peter Brown, Frank Buffone, Tom Craveiro, Jacobia Dahm, Alan Dee, Sarah Demeuse, Lia și Rica Eleches-Lipsitz, lui James Habyarimana, Macartan

Humphreys, Janet Irons, Sidney Kwiram, Keena Lipsitz, lui Dave și Michelle Merrill, lui Svetlana Mudrik, Bia Pandrea, lui Grigo, Renate și GrigorePop-Eleches, lui Susan Protheroe, Nazy Roth, Bogdan Vasi, Balint și Curie Virag și lui Hall Wilkie. Înțelepciunea și profunda grijă dovedite de Howard Wishnie au făcut din el un interlocutor care îți schimbă viața; cartea aceasta și multe altele au avut de câștigat mult de pe urma dialogului nostru. Unul dintre cele mai bune lucruri legate de scrierea acestei cărți este că poate aduce mulțumiri, scrise cu frumoase litere de tipar, celor care merită mai multă recunoștință decât poate cineva să exprime în mod adecvat. Nimănui nu i se potrivește mai bine această descriere decât părinților mei, așa că îmi face mare plăcere să le ofer această îmbrățișare tipărită Rodicăi și lui Dan Vățulescu, cei care încă mai găsesc noi căi de a mă iubi și susține, cum ar fi să traverseze oceanul, ca să mă ajute să am grijă de un nou-născut. În sfârșit, îi mulțumesc fiicei mele, Veronica Vățulescu-Eleches, pentru că și-a făcut miraculoasa apariție și pentru că a învățat să doarmă toată noaptea, exact la timp pentru corectura cărții.

Dedicația de pe carte îi este destinată lui Kiki Pop-Eleches, cel care m-a însoțit la fiecare pas, ajungând mai departe decât insulele Solovki și mai aproape decât aș fi crezut că este posibil.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# Introducere

> Istoria Rusiei [...] poate fi judecată din două puncte de vedere [...]: primul, prin prisma evoluției poliției [...]; și al doilea, prin prisma dezvoltării unei minunate culturi.
>
> Vladimir Nabokov, *Vorbește, memorie*[1]

## Zone de contact: literatura, filmul și poliția secretă

Definite în sens larg, cele două subiecte ale acestei cărți – cultura est-europeană a secolului XX și poliția secretă – se încadrează planului de studiu sugerat de Nabokov în mottoul meu. Cu toate acestea, deși Nabokov subliniază abisul dintre „cultura minunată" și „poliție", cartea de față explorează tocmai încâlcitele lor intersectări. Intenția mea este să cartografiez o largă gamă de relații existente între cultură și poliția secretă și să le explorez adâncimile încă nesondate. Poliția secretă a alcătuit nu doar biografii pentru mulți artiști; dosarele personale făcute de ea au redefinit modul în care o viață și biografia însăși aveau să fie scrise în anii sovietelor. Cum scria poliția secretă despre subiecții ei în temutele dosare personale? Ce impact a avut acest nou gen de scriitură asupra literaturii timpului? Cum a fost influențat discursul literar la persoana întâi de înclinația poliției secrete către confiscarea de jurnale personale și către smulgerea de mărturii? Cum se folosea poliția secretă de cinematografie? Și care au fost fanteziile pe care cinematografia le-a nutrit despre poliția secretă? Ce rol a jucat cinematografia în primul proces-spectacol din Uniunea Sovietică? De ce regizorii filmului de avangardă își instalau camerele de filmat pe mitraliere? Ce căutau camerele de luat vederi în Gulag? Și cum a fost afectată imaginea filmică de vizitele în lagărele de muncă? Cum s-au intersectat imaginea, tehnologiile vizuale și poliția secretă în deceniile de edificare a regimului sovietic?

Înainte de a porni în căutarea răspunsurilor la aceste întrebări, mă voi ocupa de primul semn de îndoială cu care este de obicei întâmpinat proiectul de față:

BOSTON UNIVERSITY LIBRARY

cum poate poliția secretă și creațiile ei cheie, precum dosarele personale și filmele, să joace un rol în cultura perioadei respective, dacă ea, poliția, era cu adevărat *secretă*? Următoarele istorisiri ar trebui să ofere o idee preliminară despre gradul în care era conștientizată existența poliției secrete în cercurile scriitorilor. Carierele a doi dintre protagoniștii studiului meu, Isaac Babel și Mihail Bulgakov, s-au intersectat la începuturile lor, atunci când celor doi li s-a cerut să pieptene proza unui agent de elită al poliției secrete, Fedor Martinov, ale cărui scurte povestiri se bazau mult pe dosare de cercetare[2]. Bulgakov a redactat povestirea lui Martinov despre Saban, cel care s-a autointitulat „criminal universal și luptător pentru libertate"[3]. Pe vremea aceea, scrierile lui Bulgakov dovedeau un interes crescut pentru criminalitate; autorul tocmai „scria piesa *Casa Zoikăi* (*Zoikina kvartira*), ale cărei personaje provin din unele investigații criminalistice. (În versiunea inițială a piesei, un epidiascop trebuia să arate spectatorilor fotografiile de identificare din dosare reale.)"[4]. Babel a redactat și a scris introducerea la povestirea lui Martinov *Bandiții*, bazată pe cercetările CEKA legate de un atac armat asupra mașinii lui Lenin[5]. Chiar și înainte de acel incident, Babel a fost considerat calificat să ajute poliția secretă în problemele legate de limbaj. În tinerețe lucrase ca translator pentru CEKA. Babel și-a menținut interesul față de poliția secretă până la sfârșitul tragic al vieții sale: înainte de a fi împușcat în sediul acesteia, el făcea cercetări pentru o carte despre poliția secretă, folosindu-se de puternicele legături personale pe care le avea cu unii dintre liderii ei. Viktor Șklovski, o altă prezență consistentă în cercetarea mea, și-a justificat propria și controversata reorientare spre ortodoxismul marxist al zilei (un moment important nu doar pentru opera sa, ci și pentru formalismul rus în general) ca pornind de la experiența terifiantă a lecturării propriului dosar. „Cu puțin înainte de 1937, o cunoștință de-a mea, care lucra la CEKA, mi-a adus un dosar pe care voia să mi-l arate și care conținea documente incriminante la adresa mea. Am văzut că făcuseră o treabă de mântuială, că erau multe lucruri pe care nu le știau despre mine. Dar știau destul cât să facă din mine elementul central [al unei conspirații]."[6] Chiar dacă nu aveau acces direct la dosare, cei mai mulți dintre scriitori – de fapt, cea mai mare parte a populației – erau pe bună dreptate interesați să știe ce conțineau dosarele lor și puteau să facă deducții.

Cuvântul *secret* este deci înșelător – poliția nu a avut niciodată interesul să-și ascundă existența, în schimb, făcea la vedere mare caz de caracterul ei secret. Într-adevăr, poliția secretă sovietică a fost subiectul unui cult public, orchestrat cu grijă și aflat în plină forță în perioada de vârf a epurărilor din 1937, când „publicitatea pentru NKVD, care a inundat presa națională, a inclus poezii despre Ejov [șeful NKVD] și poliție, articole despre tehnicile de spionaj, fotografii ale oficialităților din poliție", dar și o mare gală aniversară, cu ocazia împlinirii a douăzeci de ani de existență a poliției secrete, ținută la Balșoi Teatr și descrisă

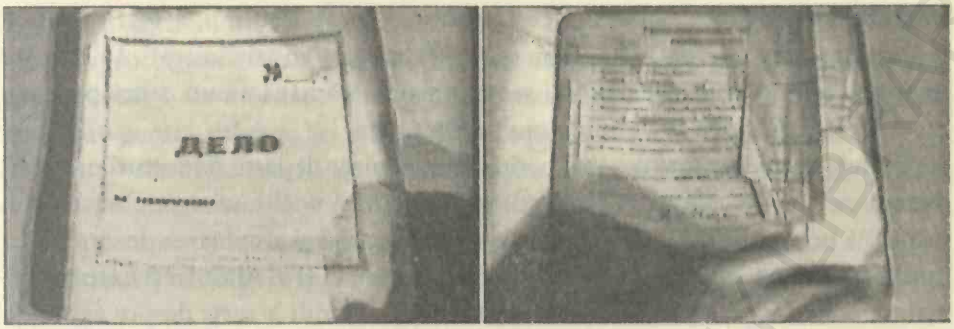
pe larg atât în presa scrisă, cât și pe peliculă[7]. Unul dintre modelele artistice ale realismului sovietic, *Belomor* (*Belomorsko-Baltiski kanal imeni Stalina*), o carte scrisă pentru a omagia un lagăr de muncă, a fost editată în colaborare de șeful OGPU al lagărului și doi scriitori sovietici, Maxim Gorki și Leopold Averbah[8]. Povestirile despre convertirea diferiților infractori sunt explicit bazate pe dosarele lor de la poliția secretă și ilustrate cu fotografii de identificare veritabile, OGPU fiind, așadar, autorul cel mai des citat în bibliografie[9].

În această situație, de ce se folosește cuvântul *secretă* și, în general, denumirea de „poliție secretă"? Sigur, nu din lipsa unor alte posibile denumiri. Succesiunea amețitoare de acronime care au reprezentat instituția poliției secrete (CEKA, GPU, OGPU, NKVD, NKGB, MGB, MVD, KGB) sunt mărturie a tentativelor instituției de a crea un nou limbaj, care nu elucidează obiectul vizat, ci îl mistifică. Chiar și pentru vorbitorul de limba rusă este nevoie de un dicționar ca să-și amintească ce reprezintă OGPU, iar când află că înseamnă „Administrația Politică Unită de Stat", lucrurile nu îi sunt cu mult mai clare. În orice caz, pe măsură ce se schimbau denumirile, fetișul pentru acronimele învăluite în mister rămânea neclintit. Poliția secretă din România, celălalt subiect al studiului de față, a dat dovadă de o înclinație similară pentru schimbarea frecventă a numelor, menținând totuși termenul-cheie, care a devenit denumirea ei standard: Securitatea[10]. Voi folosi aceste nume sau acronime specifice atunci când mă refer la o perioadă anume, dar, cum scriu o carte care se referă des la aceste instituții în mod sincronic și comparativ, am nevoie de o singură denumire generală. Literatura de specialitate recentă folosește termenii „poliție politică", „poliție secretă" și „servicii de securitate", adeseori interșanjabil[11]. Indiferent cât de tare s-ar putea zbârli poliția secretă însăși, am credința că *poliție* este un termen mai clar descriptiv decât *organ, agenție, comisie, serviciu sau administrație* – termeni cel mai adesea prezenți în acronime. Începând cu CEKA și terminând cel mai adesea cu KGB sau Securitatea, toate aceste „organe" au fost angajate în activitățile de control polițienesc – supraveghere, cercetări, arestări, detenție – și, de fapt, au mers dincolo de activitățile normale de control, într-o manieră frecvent asociată cu o poliție secretă. În termeni de scopuri și mijloace, aceste structuri s-au ocupat în mod evident mai degrabă să controleze populația decât să o servească sau să-i ofere siguranță, așa cum ar sugera sintagma „servicii de securitate"[12]. „Poliția politică", sintagmă care denumește poliția însăși, are și ea avantajul că este folosită atât de poliția secretă, cât și de criticii și de specialiștii contemporani. Totuși, folosirea ei în mod obișnuit, de diferite segmente de public, este dovada unor confuzii, mai degrabă decât a dialogului – regimul politic l-a folosit ca pe un compliment la adresa organelor lui de securitate, în vreme ce criticii au făcut uz de el din perspectiva discursului despre drepturile omului, în care se face o distincție clară între delictele de ordin penal și cele politice. „Poliția secretă" și-a creat ea însăși propriile confuzii, mai

Grefieri citind un dosar. *Kino-Pravda* 7, 1922, stop-cadru mărit.

ales în ideea că existența poliției era una ascunsă, fapt evident neadevărat. Am păstrat totuși acest apelativ, încredințată fiind că spectacolul histrionic al secretomaniei și angajarea ostilă, de fapt, în controlarea populației definesc, în mod clar, aceste instituții.

O astfel de secretomanie histrionică este bine ilustrată de un bine-cunoscut simbol stalinist: ferestrele sediului poliției secrete (Lubianka), puternic luminate pe timpul nopții. Ferestrele de la Lubianka corespund unui adevăr istoric, dat fiind că interogatoriile se desfășurau adeseori pe timpul nopții. În același timp, ele sunt un simbol adecvat pentru spectacolul stalinist al secretomaniei. Deși ferestrele puternic luminate nu lasă să se vadă nimic în interior, teroarea din spatele lor nu este eclipsată; ea a fost însă învăluită cu grijă în mister și expusă ca spectacol-monopol al nopții staliniste. Deși detaliile spectacolului erau imposibil de divulgat, luminile erau suficient de impresionante. Ferestrele de la Lubianka îndeamnă la o comparație cu fereastra pe care Ortega y Gasset a transformat-o într-o puternică metaforă pentru diferitele tipuri de semnificații[13]. Realismul invită privitorul să vadă direct prin semnificanții lui – cuvinte sau imagini –, ca printr-o fereastră ce dă într-o grădină frumoasă. Modernismul invită privitorul să se concentreze pe suprafața geamului, chiar pe semnificant. Fereastra stalinistă reprezintă încă un sistem de înțelesuri, unde semnificantul strălucitor prinde privirea doar pentru a o reflecta înapoi spre privitor. Grădina din spatele geamului




Prim-plan cu răsfoirea unui dosar de poliție secretă. *Solovki*, 1928, stop-cadre mărite.

nu mai este vizibilă; iar lumina din spatele ferestrei se poate transforma oricând într-un reflector, o altă imagine-simbol pentru acele vremuri.

În centrul acestui spectacol al secretomaniei se aflau dosarele. La fel ca poliția secretă, dosarele erau fluturate frecvent pe dinaintea publicului. O secvență din reportajul transmis la cine-jurnalul de știri realizat de cineastul Dziga Vertov, despre procesul din 1924 intentat revoluționarilor socialiști – în general considerat cel mai timpuriu proces-spectacol sovietic –, prezintă dosarele poliției secrete într-un atractiv spectacol vizual. Într-un alt film documentar din acea perioadă, *Solovki* (1928), vedem prim-planuri ale copertelor unor dosare de poliție și mâini care le răsfoiesc degajat, uneori oprindu-se pentru a permite un cadru mărit pe o pagină anume. Această prezentare dramatizată a dosarului ne atrage atenția asupra lui, dar filmarea nu este suficient de apropiată pentru a se putea vedea efectiv conținutul.

Chiar dacă ar fi ajuns cineva destul de aproape pentru a citi dosarele, vălul misterului le ascundea totuși conținutul de ochii prea curioși. Numele erau înlocuite cu pseudonime, iar adrese fictive ascundeau locurile întâlnirilor secrete, care făceau în același timp obiectul „dosarelor de casă"[14]. De fapt, proliferarea poreclelor, abrevierilor, acronimelor și eufemismelor face dosarele ilizibile pentru neinițiați, în atât de mare măsură, încât ar fi necesară folosirea unui dicționar. De fapt, custozii actuali ai arhivelor Securității române au avut chibzuința de a posta pe site-ul instituției un dicționar al termenilor și abrevierilor folosite de Securitate în documentele ei[15]. Unele prescurtări și cuvinte codate respectă logica obișnuită, dar multe nu o fac. Printre preferatele mele se numără modul în care a fost botezată tehnica de supraveghere audio, cu numele biblic Teofil[16]. Numele de cod pentru tehnica sovietică de supraveghere te face să crezi că lecturezi peripețiile unui *ménage à trois*, în care Tatiana, Serghei și Olga înseamnă supravegherea radio, telefonică și vizuală[17]. Ubicua ștampilă „ultra-secret" expune ritualic acest tip de secretomanie. Într-o ilustrare dramatică a teoriei lui Hannah Arendt – despre necesitatea spectacolului secretomaniei în societățile totalitare, pentru a

camufla absența unui secret –, acest spectacol, la apogeul lui, a fost menit să reprezinte cadrul devoalării conspirațiilor (fabricate) antistaliniste[18]. În absența unor comploturi reale, spectacolul secretomaniei seamănă cu un cadru puternic modelat în jurul unei imagini de mult destrămate.

Secretomania a ținut dosarul perioadei staliniste departe de lecturile critice, dar tot ea l-a și încadrat, cu bună știință, în centrul unei fascinații obsesive. Ca urmare a prezentării lor orchestrate cu grijă, numărul și amploarea dosarelor nu au făcut doar obiectul unor permanente estimări, ci și al unor frecvente supraestimări. În *Originile totalitarismului*, Hannah Arendt a scris despre existența credinței că fiecare cetățean sovietic avea un dosar[19]. Această credință a fost larg răspândită: deschiderea arhivelor a reprezentat o dezamăgire pentru mulți, când au descoperit că nu aveau dosare, dată fiind percepția generală că „oricine era cineva avea un dosar stufos"[20]. Cu toate acestea, era totuși posibil ca o parte semnificativă a populației să fie cel puțin înregistrată într-o evidență a poliției secrete, chiar dacă nu făcea obiectul unui dosar amplu. În 1965, aproximativ șapte milioane de oameni, adică o treime din populația adultă, figurau deja în registrul general al Securității[21]. În general, scriitorii și artiștii erau subiecții dosarelor. În 1919, un document CEKA, în care se stabileau categoriile de persoane ce trebuiau supravegheate, plasa artiștii în fruntea listei, exact între „specialiști" și „speculanți"[22]. Vitalie Șentalinski a explicat fără ocolișuri: „Lubianka nu a omis nici măcar un singur scriitor important"[23]. Bardul român Alexandru Andrieș cânta mucalit: „Fiindcă sunt puțin artist,/ Am un înger... securist"[24].

Dosarele făceau obiectul unor intense preocupări și fascinații și cred că este corect să spunem că ele au avut un impact mai puternic asupra publicului și a imaginației literare decât multe dintre cărțile aflate în bibliotecile de stat. Așa cum bine se știe, poliția secretă manifesta un interes acut și o putere nemăsurată asupra oamenilor de litere. Scriitori, editori, cenzori sau oricine avea cât de cât legătură cu scriitura erau profund afectați de ce stătea scris despre ei între copertele cenușii ale dosarelor. Mai mult, dosarele poliției creșteau uneori tocmai pentru că devorau textele literare. Acestea includeau în mod curent manuscrise, pe care le transformau în dovezi incriminante. Cărți întregi sau doar propoziții izolate, intenționat scoase din context, trăiau o a doua viață între aceste coperte, adeseori îngropându-i pe autorii lor. Corespondență personală, manuscrise și lucrări publicate prindeau configurații noi, ciudate în cadrul acestor dosare. Uneori, tot ce a mai rămas dintr-o colecție de cărți, adunate într-o viață întreagă, sunt paginile stinghere, cu dedicații, rupte în grabă în timpul percheziițiilor la domiciliu și așezate apoi, meticulos, în dosar. Paginile cu dedicații erau la mare căutare, întrucât divulgau fără să vrea, dintr-o singură privire, legături care erau (prea) des considerate incriminante. (Poliția acelor vremuri le privea la fel de pofticios cum privește poliția actuală telefoanele mobile ale suspecților.) Totuși, depășirea

granițelor dintre dosare și literatură era mult mai extinsă și mai complexă decât simpla încorporare propriu-zisă și, din această perspectivă, merită o analiză mai atentă decât i s-a acordat până acum. Dosarul de poliție secretă și propaganda concurau pentru titlul de cel mai prolific domeniu din stat, în producția de texte, umplând sute de kilometri de arhivă. Dosarul a depășit propaganda în privința fascinației pe care a exercitat-o asupra oamenilor. Dar propaganda a câștigat cu siguranță competiția de atragere a atenției criticilor literari, care, spre deosebire de istorici, au trecut în mare măsură cu vederea deschiderea arhivelor fostei poliții secrete[25].

Lucrurile nu au stat întotdeauna astfel. Criticii literari contemporani au fost profund interesați de relația dintre literatură și non-ficțiune, inclusiv de dosarul de poliție politică secretă. Criticul de marcă al formalismului rus, Boris Tomașevski, a avertizat în privința unui tip de biografie literară care se putea transforma într-un denunț și a considerat necesar să le reamintească istoricilor literari că „biografia de scriitor de care aveau nevoie nu era nici curriculum vitae, nici dosarul de investigații [*sledstvenoe delo*]"[26]. Andrei Belii le-a cerut celor de la GPU să-i mute jurnalul din cutia cu manuscrise confiscate în dosarul personal, astfel încât să poată fi folosit „pentru studiul caracterului său literar și ideologic, în toată complexitatea lui"[27]. Spre satisfacția sa, GPU a fost de acord ca jurnalul să fie mutat la dosar[28]. Comentariile lui Tomașevski și Belii izvorăsc dintr-o conștientizare adânc înrădăcinată a epocii în care trăiau și din interesul acut pentru întrepătrunderea scrierii literare cu cea nonliterară, un interes care a definit teoria și practica literară contemporană.

Dosarul de poliție secretă a apărut și și-a câștigat autoritatea copleșitoare într-o vreme când autoritatea textelor literare se afla într-o criză profundă[29]. Fenomen modernist pe scară largă, în Uniunea Sovietică această criză de autoritate a textului a fost exacerbată și modelată fundamental de o evoluție politică distinctă. Scriitorii erau foarte conștienți că autoritatea textului, precum și a cea autorului erau radical subminate de cenzură și de persecuția politică. În 1929, la scurt timp după ce i-a fost suspendată revista pe care o edita singur, Boris Eihenbaum scria:

> Un scriitor face astăzi o figură grotescă. Este prin definiție inferior cititorului mediu, întrucât acesta din urmă, dat fiind statutul său de cetățean, se presupune a avea o ideologie stabilă și netă. Cât îi privește pe recenzorii noștri – critici nu mai avem, de vreme ce nu sunt permise diferențele de opinie –, aceștia sunt siguri că sunt infinit superiori și mai importanți decât scriitorul, în același fel în care judecătorul este întotdeauna superior și mai important decât acuzatul[30].

Răspunzând crizei politice de autoritate a textelor literare, un alt formalist, Iuri Tinianov, a adus o nouă idee populară atunci când a susținut că „romanul se

află într-un impas: astăzi este nevoie de dorința pentru un nou gen literar, și anume de dorința unei înnoiri decisive în literatură"[31]. Conform teoriei formalismului, când un gen literar este în impas, genurile subliterare sau extraliterare au cale liberă să se infiltreze și să-i infuzeze o nouă viață. Formaliștii credeau că ieșirea din impasul contemporan al romanului era „factografia" (*literatura fakta*), „un amestec de genuri, pe jumătate ficțiune, pe jumătate documentare", ce pune accentul pe folosirea reportajului, documentelor, statisticii și a jurnalelor[32].

În practica literară, ca și în teoria literară, anii 1920 au fost o perioadă în care granița dintre literatură și non-literatură s-a dovedit a fi vădit fluidă. Membrii influenți ai avangardei au proclamat dramatic sfârșitul separației dintre viață și artă. Nikolai Evreinov a teoretizat despre spargerea celui de-al patrulea zid din teatru*, susținând: „Să aducă teatralismul în viață, aceasta va fi datoria fiecărui artist. Va apărea o nouă rasă de regizori – regizorii vieții"[33]. Renumita sa reconstituire *in situ* a momentului emblematic al Revoluției – *Asaltul Palatului de Iarnă* – a pus în practică unele dintre aceste idei. O altă aplicare controversată a teoriilor lui a fost sugerată într-un articol care făcea publicitate utilității pe care teatrul o are pentru polițiști și pentru anchetatorii poliției secrete[34]. Este semnificativ că până și formaliștii, îndelung criticați pentru că luau apărarea autonomiei artei, au ajuns să susțină că „nu există nici o prăpastie de netrecut, nici o graniță fixă, de fapt, între estetic și non-estetic"[35]. În timp ce își mențineau criticile față de funcția mimetică a artei, formaliștii au devenit interesați de mutarea granițelor dintre literatură și non-literatură: „Noțiunea de literatură este în continuă schimbare... Literatura nu oglindește niciodată viața, dar adeseori se suprapune acesteia"[36]. Conform lui Tinianov, exact atunci când sistemul literar era în criză, el a încercat să-și redelimiteze granițele, suprapunându-se cu alte „sisteme" care dominau societatea la un anumit moment. Câteva exemple din istoria literară preferate de formalism includ influența exercitată de „sistemul înaltei societăți" și de practicile ei textuale asupra liricii lui Pușkin – cum ar fi textele din albume și cele epistolare; și influența „sistemului culturii populare", cu foiletoanele lui, asupra nuvelisticii lui Cehov și romanelor lui Dostoievski. Călcându-le pe urme, voi încerca să înțeleg cum un „sistem" definitoriu pentru societatea sovietică – poliția secretă – și principalele lui practici vizuale și textuale s-au suprapus schimbării dramatice a granițelor literaturii și cinematografiei contemporane.

Plecând de la baza formalismului rus, dar și de la teoriile lui Bahtin despre intersectarea genurilor estetice și extra-estetice, o parte a acestui studiu descrie relația dintre dosarul lor personal și reprezentanții-cheie a două genuri literare: romanul și autobiografia[37]. Dosarul personal a adus laolaltă unele dintre exemplele

* În teatru, al patrulea zid semnifică „peretele" invizibil care stă între public și scenă; în cazul filmului sau televiziunii, este vorba despre ruperea iluziei care desparte audiența de ficțiune (n.tr.).

favorite ale lui Bahtin pentru non-ficțiune, „mărturisirea, jurnalul, notele de călătorie, biografia, corespondența personală", „listele de cumpărături, discuțiile telefonice", „zvonurile cu caracter public, bârfa [și] calomnia"[38], și a devenit în perioada sovietică relatarea cea mai larg răspândită și mai autorizată a unei vieți personale. Și aceasta într-o vreme când, așa cum s-a văzut, romanul suferea o criză majoră de autoritate, iar narațiunile la persoana întâi proliferau în miriadele de tentative de a face față transformărilor radicale ale sinelui și poziției lui, într-o societate supusă unor transformări profunde[39]. Am retrasat modul în care autorii literari selectați s-au adaptat acestui puternic gen, fie prin strategii de apropriere, de adaptare, de parodiere, de exorcism sau de expunere. Am încercat să depășesc nivelul unui catalog în care sunt cuprinse medalioane literare ale unor dosare explicite de poliție secretă, spre o lectură mai atentă, pentru a identifica tipul de influență pe care dosarele au exercitat-o nu doar asupra a ceea ce a fost sau nu a fost scris, ci și asupra *felului* cum au fost scrise textele literare. Întrucât interesul meu a fost să arăt cât de adânc înrădăcinată era această „zonă de contact" dintre dosare și literatură, am încercat să trec dincolo de alegerile cele mai evidente ale unor texte cu trimiteri faimoase la poliția secretă. Vor fi deci puține referiri la Aleksandr Soljenițîn și la memorialiști renumiți ai gulagului; am ales în schimb să mă concentrez asupra unor scriitori ale căror relații cu poliția secretă – și cu politica, în general – au fost mai ambigue, așa cum a fost cazul cu Isaac Babel, Mihail Bulgakov, Maxim Gorki și Victor Șklovski.

În Rusia, literatura a rezumat în mod tradițional relația dintre arte și putere prin faimosul comentariu al lui Aleksandr Soljenițîn, care spunea că scriitorii importanți formau un al doilea guvern[40]. Accentul pe care l-am pus pe literatură devine deci aproape de la sine înțeles. În plus, grație orizontului de timp propus, secolul XX, a părut important să înțeleg felul în care a relaționat și cinematografia – noua „cea mai importantă dintre toate artele", după spusele lui Lenin – cu puterea și cu poliția ei. S-a dovedit că, după o scurtă perioadă de ezitare între a trata cinematografia ca potențial suspect și a o vedea drept un propagandist de preț, poliția secretă a ajuns să aprecieze importanța acestei „arme ideologice", înființând asociația populară a Societății Prietenilor Cinematografiei Sovietice (*Obscestvo druzei sovețkogo kino* – ODSK), condusă de nimeni altul decât șeful CEKA, Feliks Dzerjinski. O prezență puternică în primele decenii ale cinematografiei sovietice, ODSK a fost în mod deosebit interesată să monitorizeze felul în care era primită cinematografia, până în punctul în care a devenit promotorul sondajelor științifice de audiență[41]. Și, pentru că „toate cinematografele și teatrele" erau obligate, prin lege, „să pună la dispoziția «departamentului politic de control» al OGPU locuri rezervate permanent (nu mai departe de rândul al patrulea)", puținii critici de film puteau rivaliza cu datele deținute de poliția secretă despre modul de receptare a cinematografiei, la apariția ei[42].

Legendarele începuturi ale regizorului Fridrih Ermler arată că un cekist[43] avea nu doar acces liber la cinematograf, ci și șansa importantă de a urma școala de film. În 1915, când era doar un curier de șaptesprezece ani, „aproape analfabet", Vladimir Markovici Breslav a plecat la Moscova cu speranța că va deveni un star de cinema[44]. Dezamăgit rapid, în 1918 el lucra deja ca spion în teritoriile ocupate de germani, sub numele „Fridrih Ermler". În 1920, Ermler se transferase deja la CEKA din Petrograd, păstrându-și numele de spion până la sfârșitul vieții[45]. Visând încă să devină actor de cinema, în 1923 proaspătul cekist s-a dus la Institutul pentru Arte Vizuale, unde studentul-polițist l-a informat că trebuie să se înscrie și să fie selectat pentru a fi admis. Ermler și-a scos pistolul Browning și a intrat, spunând: „*Ăsta* m-a selectat pe mine". Așa cum rememora Ermler cu mândrie, munca lui la CEKA a continuat să-l ajute în cariera cinematografică[46]. Și-a păstrat pistolul, ba chiar l-a scos din nou în timp ce regiza *Frântură dintr-un imperiu* (1929), când a amenințat că-l va împușca pe protagonist, Feodor Nikitin, pentru „insubordonare pe platou"[47]. Spre surpriza admiratorilor săi, în documentele de producție ale Lenfilm s-a descoperit că ultimul film al lui Elmer, *Judecat de istorie* (*Pered sudom istori*, 1965), a fost și el făcut „cu contribuția activă a KGB [*pri aktivnom sodeistvii KGB*]"[48]. Într-adevăr, într-o scrisoare trimisă la KGB pe 9 mai 1965, Ermler își exprima „mândria de a fi legat de KGB din punct de vedere creativ" și convingerea că „fără voi, cekiștii, nu ar fi fost posibilă realizarea ultimului meu film, *Judecat de istorie*"[49]. Deși cariera lui Ermler nu este cu siguranță tipică, ea ilustrează cu claritate faptul că influența poliției secrete asupra cinematografiei depășea cu mult simpla cenzură. Studiul meu a evidențiat diferitele roluri pe care poliția secretă le-a jucat în fundamentarea deceniilor de cinematografie sovietică, de la rolul de cenzor la cel de pretins spectator model, de la câinele de pază al audienței la rolul de sponsor, protagonist și autor.

Poliția secretă a susținut, prin comandă sau sub semnătură, deschis ori mascat, filme care acoperă o gamă largă, de la scurtele cine-jurnale de știri și până la documentarele de lungmetraj și filmele artistice. Unele dintre filmele de pregătire – de exemplu, demonstrațiile despre cum se realizează percheziția unei locuințe, o arestare sau cum te achiți de sarcina unei supravegheri – erau destinate doar unui circuit intern. Deși aflăm despre existența acestor filme din documentele poliției secrete sau din manualele de criminalistică, ele rămân chiar mai inaccesibile decât dosarele. Chiar și atunci când legea specifică faptul că toată arhiva fostei poliții secrete trebuie să treacă în domeniul public, materialele vizuale sunt ultimele care ies la iveală. Am petrecut ani căutând astfel de filme, dar succesul nu a fost deplin. De exemplu, în timp ce lucram la Arhivele Societății Deschise din Budapesta, am dat peste o colecție de filme de pregătire produse de Ministerul de Interne al Ungariei[50]. Dar curând mi-am dat seama că, aidoma scrisorii furate, cele mai importante filme ale poliției secrete nu se aflau probabil

în arhivele închise, ci în văzul lumii. De exemplu, poliția secretă a comandat primul lungmetraj artistic sonor din Rusia, *Drumul spre viață* (*Putiovka v jizni*). Dedicat șefului fondator al poliției secrete, Feliks Dzerjinski, *Drumul spre viață* nu a fost doar un succes de box-office, mai mare decât al oricărui alt film de până atunci, ci a câștigat și premii la prima ediție a Festivalului de Film de la Veneția și încă mai rulează în cinematografele de artă, ca o specialitate *vintage*. *Drumul spre viață* a făcut parte dintr-o serie de filme inițiale despre gulag, pe care poliția secretă le-a plătit, cu scopul de a modela opinia publică despre lagăre. Analiza mea asupra acestui corpus de producții cinematografice, fascinant, chiar dacă uitat în mare măsură, urmărește modul de reprezentare, în permanentă metamorfoză, a antieroului sovietic – fie el borfaș sau dușman al statului – și iscusita manipulare a audienței. Mai mult, ea dezvăluie atitudinea unor oameni foarte influenți atunci față de imagine și de tehnicile vizualului, cum ar fi, de exemplu, promovarea celui mai în vogă mod de a privi în anii 1930 staliniști; vigilența sau atenția deosebită (*bditelnost*); suspiciunea cultivată față de viziunea empirică; și privilegierea treptată a filmului artistic, mai ales a melodramei, în raport cu filmul documentar. Totuși, nu poliția secretă a descoperit potențialul de control al cinematografului, ci unul dintre cei mai ingenioși tineri cineaști sovietici. Așa cum remarcabil a demonstrat Boris Groys, în ciuda numeroaselor și flagrantelor diferențe, avangarda sovietică și artiștii realismului socialist au împărtășit sentimentul respingerii pătimașe a autonomiei artei: artiștii, eliberați de povara reprezentării servile a realității, urmau să joace un rol important în construirea noii societăți[51]. Care urma să fie mai exact acest rol avea să fie subiectul unor dezbateri aprinse și s-au propus mai multe modele. Deși Stalin le va conferi mai târziu artiștilor rolul de „ingineri ai sufletului omenesc", cei trei cineaști sovietici analizați în capitolul 3 – Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkin și Ivan Pîriev – și-au ales uneori ca modele de viață un agent al poliției secrete, un procuror sau un criminalist. Așadar, studiul de față aruncă lumină asupra modului în care cinematografia a intrat în relație cu realitatea contemporană – vizând să o controleze. Mișcarea aceasta nu a fost cu certitudine una monolitică sau măcar coerentă: Ivan Pîriev este cunoscut drept un prolific regizor al realismului socialist, iar Dziga Vertov și Aleksandr Medvedkin au fost în mod repetat considerați de mișcările de avangardă, modernistă, experimentală și de *ciné-vérité* pionieri ai lor. Deși mitul lui Dziga Vertov și Aleksandr Medvedkin a evoluat continuu, acesta a ignorat constant unele dintre profilurile pe care regizorii le-au cultivat cu grijă. Când analizez fanteziile polițienești întreținute de acești cineaști, scopul meu nu este acela de a le redesena portretele, deja canonizate, de vizionari ai cinematografiei care au suferit rigorile cenzurii și chiar persecuții. În schimb, doresc să adaug la acest portret un înveliș nou de complexitate, atrăgând cu grijă atenția asupra diferențelor dintre diferitele lor fantezii, teorii și practici cinematografice.

Pentru că, într-adevăr, deși unele dintre experimentele de început în domeniul „kino-controlului" realizate de acești pionieri ai cinematografiei sovietice au fost făcute în complicitate cu ea, altele au demascat sau au parodiat poliția secretă. Tocmai datorită acestor diferențe merită să fie spusă povestea fanteziilor cinematografiei despre poliția secretă, laolaltă cu povestea fanteziilor poliției secrete despre cinema.

## Cum citești un dosar de poliție secretă

Proiectul meu își are originile într-o dilemă de lectură. Au trecut patru ani din momentul în care am început demersurile pentru accesul la materialele poliției secrete și până ce m-am așezat în sfârșit în fața unui birou plin de dosare gri – dosarele unora dintre scriitorii români care sunt preferații mei. Suspansul durase mult timp și acela a fost fără doar și poate unul dintre cele mai însuflețite momente din viața mea: dar la puțin timp după ce am deschis copertele mi-am dat seama că nu aveam nici o idee despre cum să citesc miile de pagini ale registrelor cu interceptări telefonice, manuscrise literare stâlcite, scrisori de dragoste, decupaje din ziare, rapoarte ale informatorilor și fotografii cu marginile zdrențuite. Nu mai fusesem așa de încurcată în fața unui text scris de la vârsta de paisprezece ani, când, imediat după revoluția română din 1989, o profesoară nouă de limba română a ținut o lecție în fața unei clase de elevi crescuți în cultul realismului socialist analizând povestirile lui Jorge Luis Borges.

Am descoperit repede că, în cele mai multe dintre aceste dosare, eram al doilea cititor. Predecesorul meu, fie un anchetator de nivel superior, fie un arhivist din poliția secretă, lăsase urme groase de creion roșu, care supraviețuiseră peste decenii. Am putut astfel să retrasez cu ușurință traiectoria acelei prime lecturi, cu accentul ei limitat la firul narativ principal, cu dovezile concludente, cu nume și decizii judecătorești. Firul roșu continua până la inexorabila închidere a dosarelor, decis să răspundă pe parcurs la orice întrebări. Urmărindu-l, am învățat treptat să decodific acronime și pseudonime și să citesc atentă la intrigă. Totuși, mi-am pierdut repede ritmul în această lectură obositoare, complice, care ajuta poate la structurarea unei anumite logici preliminare a textelor ca un puzzle, dar care nu le acorda nici pe departe atenția pe care o meritau. Conceperea unei modalități de citire a dosarelor și, mai târziu, de urmărire a filmelor poliției secrete s-a dovedit a fi o provocare la fel de dificilă – chiar dacă mai captivantă din punct de vedere intelectual – pe cât fusese obținerea accesului la arhive. Pe parcurs am ajuns să mă bazez pe perspectivele și abordările mai multor discipline. Am studiat criminologia și istoria pentru a înțelege cum fuseseră structurate și modificate în timp dosarele poliției. Pentru urmărirea firului narativ al dosarelor a

mai fost nevoie și de o incursiune în psihologia sovietică, ale cărei perspective schimbătoare asupra naturii umane sunt reflectate în detaliu în aceste dosare. Însă cel mai adesea am mobilizat strategii de lectură din propriul meu domeniu, studiile literare, sprijinindu-mă mai ales pe lucrările care abordează întrebarea: „Există o modalitate de a considera lectura și altceva decât o întâlnire cu o carte?". Cum putem citi în mod responsabil ceea ce avem în față – fie că este vorba despre mărturiile unor victime ale apartheidului sau despre dosare ale poliției secrete? Departe de a fi o aplicare mecanică a instrumentelor de lectură existente, interpretarea acestor texte dificile testează atât potențialul, cât și limitele studiilor literare, „modificând conceptul însuși al lecturii"[52].

În fascinantul său eseu despre dosarele poliției franceze prerevoluționare, Robert Darnton notează că analiza lui s-ar fi oprit chiar atunci, dacă nu s-ar fi întâmplat ca „istoricii literari să-i învețe pe istorici să se ferească de texte, pe care lectura critică le poate dizolva în «discurs», indiferent cât de solide ar putea să pară. Așa că istoricul ar trebui să ezite înainte de a considera că rapoartele de poliție sunt niște pepite dure de realitate ireductibilă, pe care nu trebuie decât să le extragă din arhive, să le cearnă și să le îmbine, pentru a crea o solidă reconstrucție a trecutului"[53]. Interpretările pe care eu le-am dat dosarelor poliției secrete se bazează pe bogatul corpus de cunoștințe care teoretizează și demonstrează folosirea lecturilor literare informate, care se concentrează pe retorica documentelor istorice și juridice, punând în același timp sub semnul întrebării distincția netă dintre retorică și acele „pepite dure de realitate ireductibilă"[54].

Puține sunt arhivele în care aceste „pepite" s-au dovedit mai greu de găsit decât în arhivele serviciilor secrete din Europa de Est, unde se află consemnările a milioane de delicte fabricate și unde se ascund urmele a nenumărate pedepse criminale. Ceea ce nu înseamnă că au lipsit tentativele. Deschiderea arhivelor a fost dominată de avida căutare a adevărului despre trecut, ceea ce trădează credința stăruitoare în autoritatea acestor documente, chiar și din partea celor mai înverșunați critici sau a victimelor poliției secrete. Legile lustrației se bazează pe arhivele poliției secrete pentru a culege informații despre eligibilitatea politicienilor de astăzi în poziții publice. Căutarea unor răspunsuri exacte în arhivele unei instituții renumite pentru serviciile ei de dezinformare s-a dovedit totuși o sarcină dificilă. Voi aborda arhivele dintr-un unghi complementar, concentrându-mă tocmai pe retorica dosarelor, pe care prea des suntem tentați să o cernem deoparte, în căutarea „pepitelor" de informație reală. Convingerea mea este că, dacă e să ajungem undeva în studierea acestor arhive – nu în ultimul rând, la faimoasele pepite –, trebuie să (re)învățăm, cu răbdare, să citim. Reprezentând uneori consemnări aiuritoare sau atent denaturate ale unor fapte istorice, dosarele sunt în același timp reprezentări neprețuite ale valorilor, îngrijorărilor și fanteziilor întreținute de poliția secretă. Chiar dacă un dosar personal poate înșela în privința detaliilor specifice privind soarta unei victime, lecturarea lui atentă poate fi deosebit de

revelatoare în privința a ceea ce poliția secretă înțelegea prin dovezi, înregistrări, prin scris, prin natura umană și prin infracționalitate.

Desigur, această abordare nu trebuie aplicată în masă tuturor documentelor deținute în arhivele poliției secrete. Activitatea poliției secrete a depășit orice limite rezonabile: în diferite perioade din istoria ei, poliția secretă a supravegheat producerea tuturor hărților, înregistrarea căsătoriilor și divorțurilor și gestionarea fabricilor de echipamente optice. Departamentele lor de statistică, foarte active, colectau informațiile adunate la întâmplare și le prelucrau în kilometri de rapoarte. Multe dintre colecțiile ei, de la statisticile nesfârșite despre producția de oțel și până la mostrele de parfum pentru țesături îmbuteliate cu grijă și aranjate ca niște murături multicolore, cel mai probabil vor toci instrumentele analitice, ascuțite de studiile literare, înainte de a ceda în fața lor. Am ales în schimb să mă concentrez pe documentele cele mai faimoase ale arhivelor – dosarele personale –, precum și pe colecții de pelicule mai puțin cunoscute.

Voi susține că, deși un dosar tipic de poliție secretă se limitează de obicei la înregistrarea unui delict, dosarul personal de tip sovietic se definește prin încercarea de a acoperi biografia lărgită a suspectului. Ca orice biografie, un dosar personal spune povestea unei vieți; spre deosebire de biografiile obișnuite, dosarul de poliție secretă are și imensa putere de a schimba radical cursul acelei vieți și poate chiar de a-i pune punct definitiv. Cum convertea poliția secretă o viață într-un text? Materialele rezultate din investigații puneau laolaltă frânturi despre subiect, ca niște fotografii estompate, făcute din unghiuri ciudate, de niște aparate foto ascunse. Cum erau acestea transformate într-un portret oficial al subiectului, la fel de inebranlabil ca o fotografie de identificare? Cum se modela talmeș-balmeșul de rapoarte informative, manuscrise confiscate, denunțuri, scrisori interceptate și interceptări telefonice într-un caz concludent, pe care procuratura îl prezenta unui judecător? Ce îi conferea acestei povestiri autoritate și putere de convingere? Cum culmina această povestire apoi cu o condamnare juridică – la moarte, la lagăr de muncă, la exil? Poliția secretă are propriile mijloace pentru a face uz de cuvinte. Prima provocare a acestui studiu este de a identifica poetica dosarului personal, mijloacele lui narative, figurile retorice, precum și contextele schimbătoare ale producerii și receptării lui.

Cine a autorizat dosarul, cui îi era destinat spre lectură și cine i-au fost cititorii în realitate? Puține texte din acea perioadă pun în practică mult preamăritul ideal comunist al coproducției la fel de temeinic precum dosarul personal[55]. Am meditat îndelung în privința rubricii „autor" din lista mea bibliografică: cine ar trebui să figureze mai întâi, poliția secretă ca instituție, informatorul locvace care a contribuit cu cele mai multe pagini din dosar, anchetatorul care a sintetizat rapoartele de supraveghere într-o povestire incriminantă sau arhivistul care a tăiat tot „materialul lipsit de relevanță" și a adunat dosarul în forma lui finală? Și în ce fel trebuie specificată persoana care a fost subiectul dosarului, cum să cataloghezi mărturia sau confesiunea acesteia, uneori trecută cu vederea, desconsiderată sau

scoasă din firul narativ central, iar alteori reprezentând punctul central al naraţiunii? Lista autorilor s-a tot lungit, pentru ca apoi să vină întrebarea, plină de incertitudine şi de nedumeriri de ordin etic, cine ar trebui să fie menţionat mai întâi şi cine la urmă. Nedorind să transform complicatul păienjeniş al autorilor şi întrebărilor într-o bibliografie liniară, până la urmă am listat dosarele doar după titlu şi am abordat problema statutului de autor şi de lector în cursul analizei pe care am făcut-o dosarelor.

La fel ca autorii acestora, cei care au citit dosarele au fost şi ei aranjaţi într-o reţea complexă şi cu o ierarhie detaliată. În ansamblu, balanţa puterii a înclinat mult spre cititori, în detrimentul scriitorilor. În cazul unui dosar de scriitor, informatorii şi recenzorii consultanţi citeau lucrările lui fără ca el să aibă acces la ceea ce scriau despre ele. Următorul în linie ierarhică era anchetatorul, care putea citi rapoartele informatorilor fără a le permite, în mod normal, accesul la rapoartele informative ale altora. Analizele anchetatorului puteau fi apoi citite de un superior, care putea să anuleze sau mai degrabă să „supracitească" deciziile anterioare. Cititorul şi scriitorul erau astfel prinşi într-o relaţie nereciprocă de autoritate. Aşteptările, exigenţele şi toanele cititorului modelau textul cu mai mare forţă decât efortul oricărui scriitor. Pe treapta cea mai de jos a acestei ierarhii a lecturii se afla subiectul anchetei, care avea cel mai mare interes să-şi citească dosarul şi cea mai puţină putere să o facă. Fundamentală în alcătuirea fiecărui dosar, această structură de putere definea şi relaţia generală dintre fiecare cetăţean (interesul lui firesc de a-şi citi dosarul fiind intensificat, în plus, de spectacolul secretomaniei regizat cu grijă) şi poliţia secretă, care deţinea dreptul exclusiv de lectură asupra arhivelor proprii.

Ultimul cititor al dosarelor era arhivistul. Aflate în spatele scenei, aceste eminenţe cenuşii aveau (şi încă mai au adeseori) puteri nebănuite. Descrierea făcută de Vitalie Şentalinski* despre interacţiunea sa cu arhiviştii poliţiei secrete sovietice stă mărturie pentru puterea, trecută şi prezentă, pe care aceştia o aveau asupra fondului de documente[56]. Unul dintre arhiviştii superiori, colonelul Kraiuşkin, a explicat că el a fost „«primul care am lansat prezenta reabilitare...». Cu mult înainte de începerea perestroikăi, Kraiuşkin a alcătuit în linişte un fişier separat cu materiale despre scriitori, actori şi artişti care fuseseră arestaţi sau împuşcaţi"[57]. O senzaţională dovadă a puterii pe care o avea arhivistul a fost oferită în 1992, odată cu fuga în Occident a lui Vasili Mitrohin, arhivist-şef al diviziei informaţii externe a KGB, care a luat cu el mii de pagini de note despre documente ultrasecrete[58].

O lungă listă de procese-verbale interne ale Securităţii, emise de departamentul pentru înregistrări şi de cel al arhivelor, ne oferă perspectiva unui iniţiat asupra

* Vitalie Şentalinski (n. 1939) – poet şi scriitor rus, primul care a primit acces la dosarele literare ale KGB (n.tr.).

rolului arhiviștilor poliției secrete și pune sub semnul întrebării puțina atenție care le-a fost acordată până acum[59]. Lista cuprinzătoare a „datoriilor și responsabilităților" arhivistului contestă orice noțiune despre pasivitatea cititorului[60]. Lectura pe care arhivistul o făcea materialului avea un impact semnificativ asupra textului, care era în mod definitiv modelat de această citire. Încheind activitatea anchetatorilor, arhiviștii ordonau, eliminau, subliniau (cu creion colorat), comparau, iar apoi puneau laolaltă conținutul dosarelor[61]. În plus, era de așteptat ca arhiviștii să citească toate dosarele de care erau răspunzători, „în integralitatea lor", verificând și corectând lista numelor și semnalmentele particulare ale tuturor persoanelor menționate în dosar (inclusiv informatorii) și creând fișe individuale de înregistrare pentru fiecare[62]. Dacă această citire identifica vreun suspect care ar fi fost trecut cu vederea anterior și care era încă „în libertate", arhivistul avea obligația și extraordinara putere de a înainta imediat spre cercetare materialul compromițător[63]. De fapt, Securitatea punea mare preț pe materialele de arhivă, imediat după rapoartele anchetatorilor și informațiile obținute din interogatorii, fiind o sursă pentru crearea de noi dosare individuale[64]. Lectura arhivistului era un act „performativ", unul care modifica activ și recrea textul; era și un act potențial productiv, care planta semințele unor noi dosare într-un mediu protejat, ca de seră, unde era garantat că vor crește. Căci, spre deosebire de cele mai multe dintre arhivele instituționale, care adăpostesc documente ieșite din uzul operațional curent, arhiva poliției are ca scop cercetarea și „exploatarea" în mod curent, ca sursă pentru noi dosare: astfel, ea este o arhivă atât activă, cât și auto-reproductivă.

Cu astfel de precursori, este dificil ca o persoană să nu ajungă să fie stânjenită de poziția de lector în arhive. Ce voi obține din lectura dosarelor și a textelor, concentrându-mă pe retorică și pe structura narativă? Înainte de a ajunge să răspund întrebării din capitolul 1, mi-am făcut griji că acest gen de lectură îmi va face necazuri. Meditând asupra avertismentului lui Walter Benjamin despre pericolele „estetizării" politicului, m-am întrebat dacă lectura pe care o voi face acestor documente politice nu le va estetiza în vreun fel[65]. Între timp, mi-a devenit limpede că dosarele fuseseră „estetizate" cu mult înainte de a ajunge eu să le văd. Încercând să retrasez lecturile anterioare ale dosarelor, am fost surprinsă de tendința larg răspândită de a descrie dosarele de poliție în termeni literari. Anchetatorii lui Isaac Babel se mândreau cu faptul că Lavrenti Beria le lăuda dosarele ca fiind „adevărate opere de artă" (*istinie proizvedenia iskustva*)[66]. Un denunț sau o mărturisire devenea, în jargonul poliției secrete, „o compoziție literară"[67]. Anchetatorul Evgheniei Ginzburg* a încercat să o convingă să facă o mărturisire în scris, prezentându-i-o ca pe o ocazie de a-și demonstra talentul literar[68]. Descriind

* Evghenia Solomonovna Ginzburg (1904-1977) – scriitoare rusă, cunoscută pentru relatările experiențelor trăite în cei 18 ani de gulag (n.tr.).

aceste documente politice ca pe niște lucrări literare, reprezentanții poliției secrete mutau atenția de la conținutul lor problematic la meritele lor formale. Este semnificativ faptul că anchetatorii lui Babel au citat complimentul făcut de Beria în timpul propriului lor proces din 1956, deschis pentru implicarea în abuzurile poliției secrete. Când ceea ce scriseseră ei înșiși a devenit dovadă incriminatoare ce avea să fie folosită pentru luarea unei decizii judecătorești, anchetatorii și-au amintit de zilele mai bune, când dosarele erau apreciate din punctul de vedere al judecății estetice. Cu greu s-ar putea imagina un exemplu mai bun decât acesta în privința tipului de estetizare a politicului despre care Benjamin avertiza în 1936. Chiar dacă Benjamin își încheia articolul cu faimoasele cuvinte: „Aceasta este situația politicului, pe care fascismul îl redă din perspectivă estetică. Răspunsul comunismului este politizarea artei", el nu a fost nici pe departe înclinat să confunde comunismul care avea astfel de trăsături cu Uniunea Sovietică[69]. Așa cum dovedește lucrarea sa din 1926, *Jurnale moscovite*, Benjamin s-a numărat printre primii și cei mai receptivi observatori ai estetizării politicului în Uniunea Sovietică, oferind descrieri detaliate despre cultul lui Lenin și al hărții sovietice, inițiate pe la mijlocul anilor 1920.

Zece ani mai târziu, în vremea faimoasei sale declarații despre estetizarea politicului, exemplul cel mai important al fenomenului, care a dominat presa internațională, l-au constituit, fără îndoială, „procesele-spectacol" de la Moscova: teatralitatea acestora, evidentă prin numele lor, a fost atât de izbitoare, încât a devenit un laitmotiv în cele mai multe dintre relatările contemporane[70]. Benjamin fusese fascinat de acest fenomen cu mult înainte ca el să ajungă pe scena internațională. De fapt, fusese prezent chiar la repetiția generală: o intrare de jurnal din decembrie 1926 ne lasă o descriere a unui proces regizat, un precursor primitiv al procesului-spectacol[71]. În anii 1920, cluburile muncitorești și țărănești puneau în scenă procese în care erau abordate anumite delicte și probleme sociale, cum ar fi furtul, prostituția și avortul. În acei ani, principiile și ritualurile justiției sovietice erau prezentate populației prin intermediul unor spectacole demonstrative, de care publicul se bucura alături de alte distracții de seară. Cu siguranță Benjamin nu era singurul dintre sutele de spectatori ai „ședințelor de tribunal" din cluburile țărănești care după aceea se oprea direct la *pivnaia*, o berărie, unde aveau loc alte „dramatizări" (*inițenerovka*) și numere de varieteu. Dar chiar și cu o astfel de concurență, Benjamin a remarcat faptul că procesul regizat se desfășura cu sala plină, iar cei sosiți mai târziu erau suficient de interesați de spectacol pentru a născoci tot felul de moduri prin care să intre. Spectatorilor le-a plăcut demonstrația și reprezentanții lor au cerut pedeapsa cea mai aspră – condamnarea la moarte –, excedând sentința juraților, la doi ani de închisoare. Două fraze, care precedă și explică renumitul comentariu al lui Benjamin despre politica transformată estetic, ar putea descrie foarte bine publicul proceselor regizate și, ulterior,

al proceselor-spectacol: „Omenirea, care în timpul lui Homer era subiect de contemplație pentru zeii Olimpului, este acum subiectul propriei contemplări. Alienarea de sine a ajuns la un asemenea nivel, încât poate trăi propria distrugere ca pe o plăcere estetică de primă clasă"[72]. Desigur, poliția secretă era cea care orchestra aceste spectacole politice fără precedent, înscenând acuzațiile aduse inculpatului și realizând scenariul reacției publice.

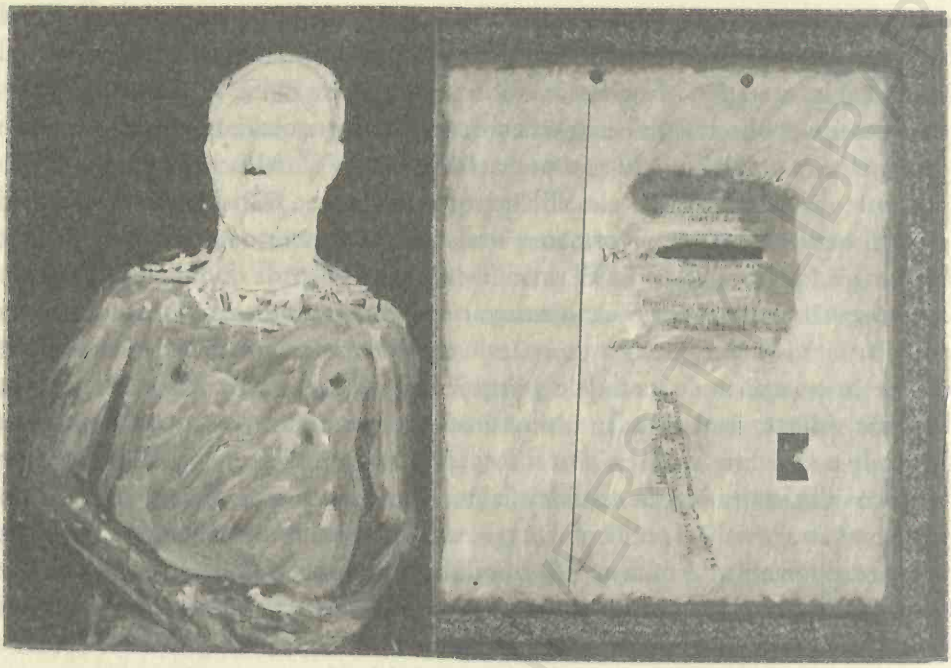
Faptul că poliția secretă a înscenat aceste procese ca pe niște mărețe spectacole de teatru și a alintat înregistrările lucrărilor cu porecle literare probabil că nu este surprinzător pentru cei familiarizați cu avertizările lui Benjamin despre estetizarea politicului. Mai surprinzător ar fi că victimele poliției secrete au folosit adeseori nume literare pentru procesul-spectacol și pentru dosarul personal: totuși, probabil că intenția lor era mai degrabă de a semnala un abuz și nu de a aduce un omagiu. Evghenia Ginzburg a refuzat invitația anchetatorului de a-și folosi talentul literar pentru a scrie dosarul, explicând că acela nu era „genul ei" de scriere: „Dumneavoastră înșivă ați descris genul de lucruri pe care le scriu – articole, traduceri. Dar nu mi-am încercat niciodată mâna cu romane polițiste și mă îndoiesc că aș putea scrie genul de ficțiune pe care îl doriți"[73]. Numind aceste dosare „ficțiuni", Ginzburg a demascat „estetizarea" anterioară făcută de poliția secretă și le-a refuzat statutul legal. Acuzația era una foarte răspândită: în vorbirea curentă existau cel puțin douăsprezece verbe „care în combinație cu cuvântul «caz» [dosar] [*delo*] însemnau fabricarea unei acuzații false"[74]. Cu toate acestea, când scriitorii folosesc termenul *ficțiune* ca pe o acuzație, miza este mai mare. Catalogându-și dosarul drept ficțiune polițistă și punându-l în opoziție cu tipul de lucrări academice – articole și traduceri –, Ginzburg identifică stilul special practicat de poliția secretă și îl discreditează. Ridiculizarea esteticii ieftine a poliției secrete este un laitmotiv în memoriile scriitorilor. Poliția secretă și-a interpretat scrierile nu doar din perspectivă literară, ci în primul rând ca dovezi incriminatorii. Descriind experiențele cumplite la care au fost supuși de poliția politică, scriitorii au ripostat, judecând poliția din perspectiva esteticii ei. Analizele lor detaliate asupra acestor genuri și tehnici speciale sunt de neprețuit pentru înțelegerea rolului jucat de poliția secretă în estetizarea politicii în perioada sovietică. Evaluarea estetică a dosarelor le-a oferit victimelor poliției secrete consolarea unei justiții poetice, într-o vreme când nu se întrezărea nici un recurs la justiția de drept. În momentul de față însă, atenția acordată retoricii dosarelor amenință să ducă la dezgroparea unor secrete ascunse cu grijă. Subiect al unui proces notoriu din 1960, scriitorul român Dinu Pillat a sugerat că lectura minuțioasă a dosarelor, cu atenție la schimbările bruște în tonul, retorica sau gramatica deținutului, poate depista urme de tortură altfel imperceptibile[75].

Arnold Mesches, un artist american contemporan, a exprimat grafic un punct de vedere similar atunci când a supus unei analize mai atente dosarele FBI, pentru

a atrage atenția asupra unor aspecte pe care acestea le-ar putea ascunde[76]. Când a primit copii ale dosarului său FBI din 1945 până în 1972, grație Legii privind libertatea informației, Mesches „le-a integrat pe unele dintre ele, laolaltă cu picturi, desene și alte imagini mai recente ale acelei perioade, în contemporanele *Manuscrise cu anluminuri*, lucrări pe hârtie și picturi"[77]. Mesches a înrămat literalmente dovezile răsuflate ale FBI împotriva sa și le-a transformat în operă de artă. În cazul de față, transformarea unui document politic într-o operă de artă este un gest politic subversiv. El ridiculizează manualele de criminalistică în care se tratează în mod curent chestiunea apartenenței disciplinei la domeniul științei sau al artei[78]. Răspunsul convențional este că domeniul criminalisticii a încorporat din ce în ce mai mult metodele științifice și, ca atare, ar trebui să fie numit, empatic, știință, și nu artă. În ultimă instanță, cea mai mare insultă pentru un dosar de poliție este acuzația de a fi fost „fabricat". Punerea în operă a dosarelor le-a scos din starea lor de confidențialitate puternic păzită. Le expune într-un mod care atrage ochiul publicului și cere un tip de atenție detaliată, rezervată de obicei exponatelor de muzeu. Mesches alege încrezător acele pagini de dosar care l-au surprins prin „tușele lor îndrăznețe, întunecate, intense", care „seamănă cu schițele color ale lui Franz Kline, printre care se întrezăresc și cuvinte dactilografiate". Mesches folosește ceea ce el numește „frumusețea estetică pură a acestor pagini" pentru a atrage atenția asupra permanentei lipse de transparență a FBI, care i-a înapoiat dosarele cu „toate informațiile pertinente – numele informatorilor, cine erau de fapt acei prieteni apropiați, cu cine împărțeai patul... – acoperite cu marker negru"[79]. La fel, cea mai mare expoziție internațională cu lucrări reprezentând reacțiile artistice față de societățile de supraveghere din secolul XX, *Ctrl (spațiu): Retorica supravegherii, de la Bentham la Big Brother*, s-a întemeiat „pe convingerea că arta este un puternic instrument în a ajuta publicul să vizualizeze tehnologiile și scenariile care, altfel, ar putea rămâne ascunse"[80]. Organizatorul expoziției, Thomas Y. Levin, susține că, „în cazul supravegherii, estetizarea este esențială. Fără să recurgă la senzații, datele rămân invizibile"[81].

Numirea dosarelor ca „adevărate opere de artă" și „romane polițiste" sau includerea lor într-un colaj ca obiecte găsite sunt toate mijloace de a le transforma estetic. Unele dintre aceste estetizări merită faimoasa critică a lui Benjamin, iar altele sunt la limită, așa că merită cu siguranță o privire mai atentă asupra celor care au efectuat aceste estetizări, pentru a afla în cel fel și cu ce scop au fost ele făcute. Svetlana Boym*, de exemplu, face o distincție între modelul wagnerian al „operei de artă mărețe, totale", care „a influențat crearea propagandei de masă în Germania lui Hitler și în Rusia stalinistă", și practicile estetice precum înstrăinarea,

* Svetlana Boym (1959-2015) – profesoară de literatură slavă și comparată la Universitatea Harvard, dramaturgă, romancieră și artistă media (n.tr.).



Arnold Mesches. *Dosarele FBI 35*, 2002, 60″ × 87″, vopsea acrilică și hârtie pe pânză. Colecția artistului. Reproducere după *Dosarele FBI* © 2004 de Arnold Mesches, cu permisiunea Hanging Loose Press.

care creează un spațiu de reflecție și de libertate[82]. În același timp, Boym avertizează asupra faptului că înstrăinarea în sine nu este un panaceu și că, în schimb, „ea poate funcționa atât ca otravă, cât și ca antidot pentru relele politicii actuale"; ca atunci când „înstrăinarea a ajuns să fie naționalizată de statul sovietic, ceea ce a defamiliarizat percepțiile și experiențele comune ale cetățenilor obișnuiți"[83]. Continuând analiza lui Boym, ultimul capitol al acestei cărți cercetează îndeaproape intersectările practicilor de înstrăinare ale poliției secrete cu înstrăinarea de tip artistic.

Pentru a sublinia diferențele dintre feluritele tipuri de estetizare, exemplele de mai sus se referă mai ales la estetizarea dosarelor, operată de poliția secretă și de victimele ei. Desigur, gama lecturilor făcute acestor dosare se opune unei astfel de polarizări simpliste, de genul polițist rău/victimă bună. În vremea când nu mai era translator al CEKA, dar nu devenise încă o victimă a ei, Isaac Babel i-a spus unui amic străin că există „lucrări literare valoroase în Uniunea Sovietică", pe care poți să le descoperi în arhivele poliției secrete[84]. Babel a explicat că se referea la autobiografiile și mărturiile pe care persoanele cu educație erau solicitate să le scrie odată ce erau arestate. Interpretarea pe care el le-o dăduse dosarelor, de literatură, pune accentul pe scriitura deținuților, și nu pe cea a anchetatorilor.

Babel acordă statutul de autor și îi aduce laude scriitorului de dosar cu autoritate mai slabă, subminând astfel ierarhia poliției secrete, într-o citire recuperatorie și subversivă.

## „Estetică și poliție"

Din noianul de perspective contemporane relevante, discuția lansată de Osip Mandelștam despre ceea ce el a numit „estetica polițienească" (*polițeiskaia estetika*) surprinde și aduce la lumină relația dintre conceptele esteticii și poliție[85]. Mandelștam, unul dintre cei mai mari poeți ai secolului XX, a murit într-un lagăr de muncă, unde își executa condamnarea, probabil pentru că scrisese o satiră în versuri despre Stalin. Mandelștam a fost cel care a inventat sintagma „estetică polițienească", în cartea sa din 1924, *Șum vremeni* (*Larma timpului*), dar, aparent, el l-a folosit cu referire nu la contemporaneitate – tot mai dominată de prezența poliției secrete sovietice –, ci mai degrabă la Imperiul Rus din copilăria lui, la cumpăna dintre secole. În *Larma timpului*, sintagma „estetică polițienească" este inițial conturată printr-un întreg ansamblu de asocieri cu manevrele, medaliile, emblemele, cu mătasea neagră, cizmele lustruite și uniformele care defineau ambientul din Sankt-Petersburgul copilăriei, în timp ce „ceva sacru și festiv" îi umplea imaginația cu „o paradă militară inimaginabil de ideală și universală"[86]. Estetica poliției prinde rădăcini și se infiltrează în practicile eterogen elaborate și în imaginea conturată cu grijă a poliției imperiale. Această estetică nu se regăsește în tratatele filosofice despre frumos; ea se degajă în schimb din aspectul și mișcările trupurilor tinere, instruite în acord cu principiile ei, și impregnează sensibilitatea băieților. Pentru că nu doar „spectacolul splendid" poartă însemnele esteticului poliției, ci și fermecatul spectator, tânărul Mandelștam:

> Priveam în delir platoșele Gărzii Imperiale Călare și coifurile romane ale Cavaleriei de Gardă, trompetele de argint ale fanfarei Regimentului Preobrajenski; iar după Parada din Mai, distracția mea preferată era sărbătoarea de la regimentul Gărzii Imperiale Călare, de Bunavestire... tot acel volum de militarism și chiar un soi de estetică polițienească [*polițeiskoi estetiki*] se prea poate să fi fost ceva normal pentru fiul unui comandant de armată, cu o tradiție de familie corespunzătoare, dar nu se potrivea deloc cu aburii din bucătăria unui apartament al membrilor clasei de mijloc, cu biroul tatălui, plin de mirosul greu de piele, de ied și de vițel, sau cu discuțiile evreiești despre afaceri[87].

Modul în care Mandelștam folosește termenul „estetic" trimite la etimologia cuvântului. În analiza arheologică pe care o face termenului, Terry Eagleton arată

că: „În formularea inițială folosită de filosoful german Alexander Baumgarten, termenul se referă în primul rând nu la artă, ci, așa cum sugerează varianta lui în limba greacă, *aisthesis*, la întreaga zonă a percepțiilor și senzațiilor umane, în contrast cu domeniul mai rarefiat al gândirii conceptuale"[88]. În măsura în care îi imprimă cetățeanului o forță interioară, modificându-i percepțiile, estetica este pentru Eagleton o formă de „reglementare polițienească", o estetică polițienească[89]. În același timp, Eagleton subliniază că „estetica [a fost] de la început un concept contradictoriu, cu dublu sens", a cărui „forță cu adevărat emancipatoare" și subversivă a amenințat întotdeauna să-i depășească potențialul de forță regulatoare[90]. Analiza pertinentă a relației dintre apariția esteticii moderne și statul polițienesc în Germania făcută de Howard Caygill pune în mod similar accentul pe dualitatea relației esteticii cu politica[91]. Descrierea pe care Mandelștam o face modului în care estetica poliției i-a fermecat copilăria, pe de o parte, și estetica propriei sale proze de maturitate, pe de altă parte, ilustrează mai subtil tocmai cât de diferite și de conflictuale pot fi valențele politice ale esteticii.

După ce a examinat spectacolul elaborat al esteticului poliției imperiale și fascinația pe care a produs-o în sinele lui mai tânăr, felul în care Mandelștam îl descrie nu îl politizează, ci mai degrabă îl reîncadrează, prin prisma esteticii sale de adult. Descrierea poliției și a esteticii ei din *Larma timpului* poartă amprenta stilului unic al lui Mandelștam. Caracterul ei fragmentar, meticulozitatea, digresiunile și ironia introduc mărcile unei estetici care arată exact cât de mult s-a îndepărtat scriitorul adult de înflăcărarea copilului față de estetica poliției. La fel ca amintirile lui, estetica de maturitate este fățiș „ostilă acestui trecut, străduindu-se nu să o reproducă, ci să o îndepărteze [*ostraneniem proșlogo*]"[92]. Favorizând fragmentul, miniatura și contingentul, estetica sa înstrăinează, domesticește și, în final, emasculează poliția. Lupa prin care o privește se apropie de estetica reprezentanților poliției imperiale suficient de mult pentru a demasca și a lua în batjocură chinorozul de pe mustața „ofițerilor de poliție care bântuie străzile" și se strecoară în proza lui „ca niște libărci roșii și mustăcioase"[93]. Astfel, spre deosebire de copil, noi privim spectacolul pe care ni-l descrie mai degrabă cu un dezgust pe jumătate amuzat decât cu uimire.

Lipsa de respect a lui Mandelștam, felul în care împunge cadavrul esteticii imperiale cu satira sa usturătoare pot să pară gratuite, până în clipa când ne dăm seama că estetica poliției nu este chiar atât de moartă și nici atât de imperială pe cât ar putea să pară. Oricine este familiarizat cu soarta lui Mandelștam va avea probabil frisoane din cauza acelor „libărci roșii și mustăcioase". Reprimată estetic în pasajul zeflemitor din 1923, metafora deosebită a revenit, zece ani mai târziu, în poezia despre Stalin care l-a trimis pe Mandelștam în lagărul unde a și murit:

Cu degetele groase, asemenea unor viermi, gras,
Și vorbele, ca greutăți de plumb, letal,
Îi râde mustața ca de gândac roșu,
Iar șpițul cizmei îi strălucе[94].

De această dată, nici poetul, nici publicul său nu reușesc să alunge prin râs imaginea amenințătoare. Ultimul hohot de râs, teribil, îl are însă mustața. Dacă poetul nu mai poate izbucni într-un râs batjocoritor, nici nu se mai entuziasmează uluit, așa cum o făcea eul său mai tânăr. Chiar dacă estetica poliției va reveni pentru a-i bântui destinul, ea a fost extirpată din sensibilitatea lui. Nu este puțin lucru. Dacă estetica poliției nu este ceva localizat în cadrul unei parade militare, ci mai degrabă grefat chiar pe sensibilitatea cuiva, exorcizarea ei s-ar putea să conducă la dezvoltarea unui tip diferit de estetică.

Am pus studiul de față sub semnul „esteticii polițienești" a lui Mandelștam din mai multe considerente. Mai întâi, sintagma aruncă lumină asupra insidioasei estetici polițienești. Estetica polițienească a lui Mandelștam se referă la modul de autoprezentare al poliției, prin intermediul uniformelor, al paradelor și al modelării corporale a agentului. Eu am extins sintagma pentru a face referire la modul în care poliția secretă se autoprezenta și îi reprezenta pe „ceilalți" prin practicile aplicate, precum supravegherea, interogatoriul sau reeducarea, și prin obiectele artistice textuale și vizuale – din dosare, din cărțile sau filmele pe care le-a finanțat sau al căror autor direct a fost. L-am urmat pe Mandelștam și în credința lui că estetica polițienească nu se poate limita doar la paradele militare și că, de fapt, se insinuează acolo unde te-ai aștepta mai puțin: printre aburii bucătăriei din apartamentele clasei de mijloc, în sufletul băieților de-o șchioapă care ar putea să devină poeți sau nu și în producția culturală contemporană. Mai presus de toate însă, am ales estetica polițienească pentru că sintagma trădează o distanță critică față de referent. „Estetica poliției" nu face parte dintr-un jargon polițienesc și nici din vocabularul băiețelului fermecat de uniforme și mustăți. Sintagma exprimă, în schimb, o distanță critică posibilă datorită creației dificile a unei estetici mature și foarte diferite. Expresia lui Mandelștam, „un anume soi de estetică polițienească", este critică până la a fi lingvistic necuviincioasă. Am de gând să-i păstrez duritatea.

Sintagma este pe atât de critic descriptivă în privința unuia dintre elementele proiectului, estetica polițienească, pe cât e de reprezentativă pentru celălalt element: diferitele tipuri de estetică – precum aceea a lui Mandelștam – care au intrat în contact cu el, furnizându-ne perspective unice și lăsându-se uneori modelate de el, cu „ostilitate" sau nu. „Estetica polițienească" surprinde așadar ambele laturi ale tabloului, „cultura minunată" a lui Nabokov și controlul, și subliniază relația lor complexă – când fascinație, când repulsie, când mimetism, apropriere, parodie sau înstrăinare. Inspirat să elaboreze plecând de la bogăția sintagmei lui

Mandelștam, acest proiect încearcă să evite potențialele asocieri facile – „estetica polițienească" nu este niciodată folosită aici pentru a sugera că estetica reprezintă doar o formă de control sau că acțiunile polițienești sunt frumoase. Vreau să trec dincolo de opozițiile binare, specifice Războiului Rece, dintre statul represiv și artistul subversiv, lăsând în același timp în urmă revizionismele mai recente, care înghesuie laolaltă artiștii și agenții de poliție, într-o masă întâmplătoare de subiecți mai mult sau mai puțin complici. Am încercat în schimb să cartografiez o gamă largă de relații existente între estetică și poliție, în cadrul cărora estetica polițienească reprezintă doar unul dintre polii de putere.

Această gamă, chiar extinsă, cu siguranță nu este menită să fie exhaustivă. În perioada sovietică au existat prea multă cultură și mult prea mult control pentru a putea fi cuprinse într-o singură carte. Studiile mele de caz sunt așadar idiosincrasice din necesitate, dar reflectă totuși tentativa de a arăta tocmai cât de lungă și de profundă este umbra pe care poliția o aruncă asupra culturii contemporane, de la realizările ei cele mai importante – cum sunt *Maestrul și Margareta* lui Mihail Bulgakov, teoria literară formalistă sau cine-jurnalele de știri revoluționare ale lui Dziga Vertov – și până la hiturile populare, ca *blockbuster*-ul *Drumul spre viață*, și experimentele avangardiste, precum trenurile-cinematograf ale lui Aleksandr Medvedkin. Spre deosebire de cartea lui D.A. Miller *Romanul și poliția* – probabil cel mai influent studiu despre relația dintre literatură și poliție –, care postulează ampla teză că romanul, multă vreme considerat forma literară „cea mai liberă, cea mai nerestrictivă", a preluat de fapt activitatea poliției, volumul de față cartografiază o diversitate de relații dintre literatură și poliția secretă, precum și schimbările complexe petrecute de-a lungul timpului în cadrul acestor relații[95]. Întrucât scopul meu este să arăt nu doar cât de ample, ci mai ales cât de profunde au fost intersectările dintre cultură și poliția secretă, care au modelat nu doar viețile și temele artiștilor, ci și genurile literare, instrumentele narative și tehnicile editoriale, a părut mai potrivită concentrarea pe un număr limitat de producții artistice, decât tentativa imposibilă a unei acoperiri exhaustive.

Am urmat așadar analizele neprețuite făcute de artiști ca Mandelștam, Babel, Șklovski și Steinhardt asupra esteticii poliției, încercând în același timp să înțeleg rolul major, chiar dacă în general nerecunoscut, pe care poliția secretă l-a jucat în modelarea culturii literare și vizuale a epocii în care a acționat. Această intersectare în zigzag între poliția secretă și producțiile și practicile culturale se bazează pe credința că acolo unde analiza textului aduce lumină asupra documentelor de poliție confuze, rezultatul poate la rândul lui să arunce lumină asupra unor cotloane întunecate și chiar asupra fundamentelor istoriei literare. Explicația nu rezidă doar în faptul că dosarele scriitorilor conțin informații valoroase, ci și în faptul că acest gen penetrant de scriitură a avut un impact puternic asupra chestiunilor-cheie din miezul istoriei literare, precum poziția scriitorului, autoritatea cuvântului scris și statutul scrierii (auto)biografice. Similar, materialele vizuale

folosite de poliția secretă, de la fotografiile de identificare la filme, au jucat un rol important în definirea statutului probelor vizuale și al vizualului în general în perioada sovietică.

În sfârșit, studiul meu asupra esteticii poliției din perioada sovietică încearcă să înțeleagă felul în care intersectările dintre cultură și poliție au reconfigurat ceea ce Jacques Rancière a numit „împărtășirea sensibilului" (*partage du sensible*): (re)configurarea relațiilor dintre cuvinte și imagini, dintre persoane și obiecte, dintre vorbire și scris, dintre fundal și prim-plan, dintre vizibil și invizibil[96]. Voi susține, de exemplu, că realizarea și arhivarea dosarelor personale au reconfigurat o anumită relație între subiect și cuvintele care pretind a-l reprezenta, precum și o ierarhie între vorbire, scris și citit, între ceea ce este considerat cuvânt cu autoritate politică sau literară și ceea ce rămâne prea adesea ca strigăt de durere neînregistrat[97]. Am schițat modalitățile în care scriitorii s-au raportat la aceste noi ierarhii atunci când și-au scris autobiografiile și declarațiile pentru dosarele lor, creând măști narative sau personaje memorabile ori angajându-se în diferite experimente de automodelare*, autoanulare și autoînstrăinare. În domeniul vizualului am susținut că reforma documentelor de identitate și noile practici de amprentare au instituit noi relații între cuvânt, imaginea deictică și referentul lor uman. În mod similar, retorica demascării și noua utilizare a profunzimii câmpului vizual au fost determinante în stabilirea unor ierarhii speciale între prim-plan și fundal, ca și între viziunea empirică și clarviziunea ideologică.

## Planul cărții

Capitolul 1 își propune realizarea unei anatomii a dosarului personal din poliția secretă, analizând principalele lui componente, împărțite, în mare, în două categorii: materialele de supraveghere și de anchetă. A doua parte a capitolului creionează traiectoria obișnuită a dosarului personal, concentrându-se asupra diferențelor dintre dosarele staliniste și poststaliniste. Analiza mea se bazează pe documente ale poliției secrete sovietice și române. Așa cum a arătat Dennis Deletant, poliția secretă română a urmat îndeaproape modelul sovietic, iar reprezentanții poliției secrete sovietice au supervizat înființarea și extinderea Securității[98]. Dat fiind că în România tranziția spre socialism a început în 1948 și că înregistrările poliției secrete sovietice poststaliniste sunt în mare parte secretizate, analiza mea pune accentul pe modelul sovietic de dosar anterior anului 1953 și

* Automodelare (*self-fashioning*) – termen introdus de istoricul literar american Stephen Greenblatt (n. 1943) și folosit pentru a descrie procesul de construire a identității și imaginii publice ale unui individ în conformitate cu un set de standarde sociale acceptate (n.tr.).

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

pe evoluțiile lui ulterioare anului 1948, din România. Scopul central al acestui capitol este să investigheze felul în care acest gen a fost structurat în momente și în locuri diferite, precum și felul în care și-a structurat, la rândul lui, subiectul, două teme care sunt la fel de inextricabil legate în biografie, ca viață (*bios*) și scriitură (*graphike*).

Capitolul 2 juxtapune cea mai populară reprezentare ficțională a anilor 1930 din Uniunea Sovietică, romanul *Maestrul și Margareta* (*Master i Margarita*) al lui Mihail Bulgakov, cu dosarul pe care autorul îl avea la poliția secretă. Studiile recente privind relația lui Bulgakov cu Stalin s-au ocupat de rolul dezastruos pe care poliția secretă l-a avut în viața lui Bulgakov[99]. În acest capitol atenția se mută de la impactul pe care dosarul Bulgakov al poliției secrete l-a avut asupra vieții autorului la impactul dosarului asupra scrisului său și, mai exact, asupra utilizării de personaje (auto)biografice, de măști narative și de experimentări stilistice. Susțin că în căutarea de autoritate și credibilitate pentru povestirea lui fantastică, misteriosul narator al lui Bulgakov copiază în mod deliberat dosarul scris de anchetatorii poliției secrete care s-au ocupat de roman și care, înaintea lui, deja „adunaseră toate detaliile infernale ale complicatului caz [*delo*]" al vizitei făcute la Moscova de un diavol străin (sau doar de un străin demonizat?).

Capitolul 3 susține că cinematografia postrevoluționară a demonstrat un interes particular față de poliția secretă. Acest capitol analizează activitatea a trei cineaști importanți, Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkin și Ivan Pîriev, care au susținut folosirea camerei de filmat ca agent al poliției secrete, ca procuror și criminalist. Versiunile lor neortodoxe de „kino-poliție" au fost foarte variate, de la identificarea pe ecran a portretului generic al criminalului/infractorului sovietic și până la prinderea în flagrant a unor indivizi, prin folosirea camerelor ascunse. Mai mult, cinematografia și-a controlat într-un mod complex publicul și atitudinile față de criminalitatea sovietică. Kino-poliția le atribuie în mod manipulativ spectatorilor roluri la fel de variate, precum acela de spectator protejat, de suspect, de martor și de acuzat în procesele politice în desfășurare și în frământările politice ale vremii.

Capitolul 4 explorează reprezentările cinematografice ale gulagului, realizate în colaborare cu poliția secretă. Capitolul începe cu analiza unui documentar din 1927 despre cel mai notoriu lagăr al vremii, Solovki. Urmează apoi *Drumul spre viață*, o reprezentare ficțională a uneia dintre cele mai spinoase chestiuni din Uniunea Sovietică a anilor 1930, lagărele de muncă pentru copii. Filmul nu doar descrie „experimentul reeducării" condus de poliția secretă, ci se angajează și în experimente proprii: pe lângă faptul că a fost primul film sovietic artistic sonor, *Drumul spre viață* este, după știința mea, și primul film artistic ai cărui actori erau, în marea majoritate, deținuți juvenili. Ultimul studiu de caz este reprezentarea multimedia a lagărului de muncă de la Canalul Belomor, care a inclus filme documentare,

fotografii, desene și texte redactate în colaborare de Maxim Gorki și Semen Firin, comandantul lagărului poliției secrete. Proiectul Belomor oferă un bogat material pentru comparația dintre rolurile atribuite cuvântului și imaginii în colaborarea dintre poliția secretă și arte. Acest capitol susține ideea centrală a capitolului 3 despre reprezentarea criminalului/infractorului și pune un accent special pe profilul variabil al femeii infractor. Se continuă aici explorările din capitolul 3 privind rolurile pe care aceste filme le atribuie publicului.

Capitolul 5 analizează relația dintre teoria literară și poliția secretă, concentrându-se asupra noțiunii de înstrăinare. Susțin aici că înstrăinarea artistică, un concept multă vreme criticat pentru că ar fi apolitic, a fost politizată treptat și modificată radical prin amestecul cu înstrăinarea poliției secrete. Capitolul se deschide cu conceptul de *ostranenie* („înstrăinare") al lui Viktor Șklovski și cu analiza termenului în scrierile sale autobiografice; apoi urmărește evoluția conflictuală a înstrăinării, pe parcursul operei mai târzii a lui Șklovski și dincolo de ea, în scrierile lui Nicolae Steinhardt, dar și în interogatoriile și practicile de reeducare ale poliției secrete. Atât versiunile lui Șklovski despre înstrăinare, cât și cele ale lui Steinhardt, revizuite în lumina contactelor acestora cu poliția secretă, se regăsesc în scrierile lor autobiografice. Nu este un lucru surprinzător, pentru că înstrăinarea determinată de poliția secretă vizează mai ales sinele. Ceea ce ar putea să fie mai surprinzător este că aceste scrieri, având adeseori un caracter foarte intim, evocă în mod conștient componente standard ale dosarului de poliție secretă, cum sunt mărturisirile, autobiografiile, depozițiile din timpul interogatoriilor și proceselor și scrisorile adresate autorităților. Din analiza acestor texte am scos la iveală impactul pe care l-au avut unele dintre aceste practici și dosare ale poliției secrete atât asupra teoriei literare, cât și asupra textelor narative la persoana întâi.

Partea de mijloc a cărții (capitolele 2, 3 și 4) se concentrează pe intersectarea culturii cu poliția secretă în perioada inițială a regimului sovietic, anii 1920 și 1930. Cele două capitole care o încadrează (1 și 5) deschid discuția spre perioada sovietică în ansamblu și trec dincolo de granițele Uniunii Sovietice, pentru a lua în discuție o sferă de influență mai largă, analizând situația din România. Alegerea acestei țări a fost determinată de originile mele lingvistice și culturale, precum și de bogăția de materiale din arhivele poliției secrete, care au devenit de curând accesibile. Aceste două capitole oglindesc intenția mea de a descrie o gamă de intersectări între cultură și reglementările polițienești cât mai largă și mai profundă, urmărindu-le în timp, dar și dincolo de granițele naționale. Consider că această perspectivă interculturală aduce lumină atât asupra materialelor sovietice, cât și asupra celor românești. Dar perspectiva de la periferie poate să dezvăluie destul de multe și despre centru. La nivel practic, întâmplarea face ca arhivele unora dintre foștii sateliți să fie semnificativ mai accesibile decât arhivele sovietice, oferind astfel informații neprețuite despre aspecte din istoria sovietică,

încă secrete în Rusia. Mai ales în cazul unei instituții expansioniste, precum poliția secretă sovietică, mijloacele prin care a încercat să se multiplice în cadrul diferiților sateliți ai URSS sunt la fel de importante pentru înțelegerea fenomenului ca și acțiunile ei din propria țară. Realizarea unei imagini cuprinzătoare despre poliția secretă sovietică și despre relația ei cu cultura contemporană are însă nevoie nu doar de o deschidere și mai mare a arhivelor ei, ci și de o imagine transnațională a uriașei ei zone de influență. Va fi, desigur, un proiect de anvergură și necesarmente colectiv; lucrarea de față, prin dubla ei perspectivă asupra Uniunii Sovietice și României, încearcă să ofere o piesă din acest puzzle.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1

# Biografii arestate

## Dosarul personal în Uniunea Sovietică și în România

### Preambul: arhive fragmentare

*Arhivele poliției secrete din România și din alte țări ale Europei de Est*

Istoria deschiderii parțiale a arhivelor poliițiilor secrete din Europa de Est este adesea la fel de instructivă precum dosarele desecretizate înseși. Departe de a fi niște relicve ale Războiului Rece, menite să ajungă la coșul de gunoi al istoriei, arhivele stau chiar în centrul politicii contemporane. Într-adevăr, s-ar putea scrie o istorie comparativă a politicii est-europene post-1989 doar urmărind soarta acestor arhive. Un astfel de proiect se situează mult dincolo de scopul prezentului studiu; voi schița în schimb, pe scurt, istoria accesului meu la materialele pe care le-am folosit în acest capitol, contextualizând această istorie în discursul mai amplu despre arhivele poliției secrete.

Soarta recentă a acestor arhive din Europa de Est este o ilustrare elocventă și, într-adevăr, adeseori impresionantă a afirmației lui Jacques Derrida că „nu există putere politică fără controlul arhivelor, dacă nu și al memoriei. Democratizarea efectivă se poate măsura întotdeauna conform acestui criteriu esențial: participarea și accesul la arhive, constituirea și interpretarea lor"[1]. Alte concepte teoretice, generate de reconsiderarea poststructuralistă a arhivelor, cum ar fi întoarcerea refulatului și impulsul morții, au devenit, în mod similar, aplicate *ad litteram*, atunci când țăranii români au scos la lumină mii de pagini îngropate în grabă de poliția secretă. Teza lui Foucault, conform căreia arhiva nu reprezintă doar o colecție de documente, ci și întreaga structură de putere din jurul ei, sau punctul de vedere al lui Derrida despre „arestul la domiciliu" al *res publica* de către „arhoții" puterii au fost și ele împinse departe de tomurile teoretice, ajungând în titlurile de prima pagină ale tabloidelor, grație modului în care urmașii poliției

BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

secrete au sabotat deschiderea arhivelor[2]. Pornind de la statutul de materiale secrete, de mult anacronic, și continuând cu abandonarea în ploaie a arhivelor, deoarece succesorii poliției secrete au confiscat inițial spațiul care le adăpostea, ajungând apoi să se găsească susținerea sau *know-how*-ul necesar pentru descifrarea lor, povestea a curs, și încă mai curge neîncetat, la fel ca telenovelele care se bat pe audiențele obosite de tranziție.

În toată Europa de Est, succesorii mai mult sau mai puțin reformați ai poliției secrete care au moștenit arhivele s-au manifestat cu încăpățânare împotriva deschiderii porților acestora. Ele au fost uneori deschise cu forța, sub presiunea publică, cel mai dramatic fiind cazul est-germanilor furioși, care au pătruns cu forța în sediul arhivelor STASI și au ajuns pe ecranele televiziunilor din toată lumea[3]. Totuși, în restul Europei de Est, accesul timpuriu la arhivele poliției secrete a avut loc adesea în culise, întrucât unele dezvăluiri oportuniste și scurgeri de informații din dosare au fost sursa încercărilor de a compromite jucătorii de vârf de pe scena politică[4]. Introducerea legilor lustrației în cele mai multe dintre țările est-europene, cu notabila excepție a Rusiei, a fost menită să rezolve sau uneori doar să mimeze rezolvarea acestor probleme; dar peste tot legile lustrației au adus arhivele și mai aproape de centrul politicii contemporane și au alimentat dispute aprinse[5]. Aplicate diferit în mai multe țări, legile lustrației au mandatat verificarea în arhive și devoalarea publică a legăturilor din trecut pe care politicienii actuali le-au avut cu poliția secretă. Au apărut nenumărate consecințe ale acestor dezvăluiri, întrucât legile lustrației au fost gândite și implementate diferit de la o țară la alta, ba chiar și în interiorul aceleiași țări, în strânsă legătură cu soarta schimbătoare a celor aflați la putere.

Mi-am început căutările după dosarele de poliție secretă la sfârșitul anilor 1990, în România. A fost nevoie de zece ani, după Revoluția din 1989, pentru a se vota o lege prin care s-a înființat Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS)[6]; rolul acestui organism a fost să permită societății civile să verifice legăturile poliției secrete cu persoanele publice, de la președinte la șefi de oficii poștale, și să garanteze cetățenilor accesul la propriile dosare. CNSAS avea să fie condus de un consiliu format din unsprezece reprezentanți ai partidelor politice importante. Această organizare a fost în cel mai bun caz un semn al pluralismului politic; în cel mai rău caz, a făcut ca activitatea consiliului să fie adeseori aproape paralizată de marile divergențe de opinie între membrii lui, dintre care unii reprezentau partide ce se luptau să desființeze CNSAS și accesul la arhive. Din cauza acestor presiuni, deopotrivă interne și externe, CNSAS a funcționat adeseori cu sincope și a preluat arhivele poliției secrete încet și doar parțial[7].

În speranța că mă voi lămuri oarecum în privința modului prin care pot obține accesul la arhivele fostei Securități, am trimis email-uri la administratorii site-urilor tuturor celor unsprezece partide politice, solicitându-le datele de contact ale

reprezentanților lor din CNSAS. Nu am primit decât două răspunsuri, dar acestea mi-au permis să iau legătura cu reprezentantul partidului minorității maghiare, Ladislau Csendes, și cu președintele CNSAS, Gheorghe Onișoru. Cei doi, cadre universitare, au salutat proiectul meu și m-au invitat să particip la ședințele de training organizate pentru angajații CNSAS. S-a dovedit a fi o ocazie inegalabilă de a fi martoră la activitățile legate de înființarea CNSAS. Sesiunile aveau loc în palatul megaloman al lui Ceaușescu, Casa Poporului, și îmi amintesc că mă rătăceam în permanență în labirintul de coridoare, încercând să-mi găsesc drumul către sălile unde ofițeri superiori din fostele servicii ale Securității îi învățau pe proaspeții absolvenți ai facultății de istorie cum să navigheze prin arhive și să citească dosarele. Toată lumea părea stingheră în reședința aceea personală supradimensionată, decorată într-o versiune de budoar a realismului socialist: ofițerii de securitate, care pășeau stângaci în fața audienței, neobișnuiți cu prelegerile publice; tinerii istorici, vizibil entuziasmați că au obținut prima lor slujbă, deși nu erau foarte siguri ce anume presupunea ea; și membrii seniori ai CNSAS, fără îndoială, mulți dintre ei subiectul unor dosare ale poliției secrete, urmărindu-i pe foștii lor urmăritori, care dezvăluiau metode de supraveghere.

În vara anului 2000 lucram în arhivele CNSAS. Întrucât chestiunea accesului în scopul cercetării nu fusese încă deplin lămurită, am fost adesea primul cercetător care a ajuns la dosarele celor mai importanți scriitori români, precum Nicolae Steinhardt, Marin Preda și Nichita Stănescu. Pe lângă faptul că mi-a oferit accesul la dosare personale din întreaga perioadă a regimului comunist, CNSAS mi-a pus la dispoziție reglementările interne ale Securității cu privire la organizarea arhivelor, precum și la desfășurarea supravegherii, arestărilor, anchetelor și recrutării informatorilor. Între timp, publicațiile CNSAS, printre care o extraordinară colecție de reglementări interne ale Securității, folosită intens în prezentul studiu, editori independenți și chiar publicații SRI au pus la dispoziție un volum uriaș de documente ale poliției secrete spre analiza publică[8].

## *Un caz particular: arhivele fostului KGB al Rusiei*

În Rusia nu s-a votat niciodată o lege a lustrației. Un astfel de proiect de lege a fost elaborat în 1992, dar a eșuat lamentabil în dumă[9]. În același timp, duma a votat legi care făceau din identificarea foștilor agenți și colaboratori ai poliției secrete un delict de natură penală[10]. În consecință, accesul la arhive a urmat un traseu diferit de cel din alte zone ale Europei de Est. Cu toate acestea, începuturile păreau promițătoare: în 1991, Boris Elțin a înființat o comisie parlamentară care să investigheze statutul arhivelor fostei poliții secrete. Rapoartele publicate ale membrilor acestei comisii sunt o sursă prețioasă de informații referitoare la starea generală a arhivelor. În raportul lui Nikita Petrov se specifică faptul că în 1991 existau 9,5 milioane de dosare. El mai oferă și cifre despre principalele tipuri de

dosare (dosare personale sau „operaționale", dosare de cadre, dosare confiscate din lagărele naziste și dosare administrative), dar avertizează că aceste cifre nu sunt sigure, întrucât multe dosare au fost distruse, în mod legal sau ilegal[11]. Punctul lui de vedere privind felul în care KGB a tratat dosarele este rezumat în titlu: „Politica KGB privind propriile arhive a fost una criminală". Un alt studiu important, cosemnat de un membru al comisiei, Arsenie Roginski, împreună cu Nikita Ohotin, oferă o descriere mai detaliată a tipologiei dosarelor, precum și o informare detaliată asupra activității comisiei și asupra ciocnirilor de forțe, care în 1992 puneau deja piedici planurilor ambițioase de a deschide arhivele pentru public[12].

Arhivele au rămas în schimb sub jurisdicția FSB, instituția succesoare a KGB, care le-a păzit cu înverșunare, ținându-le departe atât de public, cât și de cercetători. Totuși, sursele alternative de informare asupra arhivelor, odată puse laolaltă, au reușit să construiască un portret destul de diferit și cât se poate de instructiv. În anii de glasnost au fost făcute primele eforturi încununate de succes pentru deschiderea arhivelor. Deja în 1988, urmând inițiativa lui Vitalie Șentalinski, Uniunea Scriitorilor a înființat o comisie al cărei scop era să recupereze manuscrisele scriitorilor persecutați, precum și dosarele acestora. După nenumărate tribulații, susținută și împiedicată la cel mai înalt nivel al partidului și al conducerii KGB, comisia a reușit să pătrundă în arhive și a ieșit cu dosarele unor personalități culturale de vârf, ca Isaac Babel, Mihail Bulgakov, Maxim Gorki, Osip Mandelștam și alții[13]. Șentalinski a publicat aceste descoperiri în două volume, care rămân până astăzi o sursă neprețuită de dosare personale din perioada de apogeu a represiunii staliniste. Tocmai pentru că a avut un astfel de succes extraordinar, această experiență a dezvăluit și limitele accesului în arhive: comisiei, susținută de personalități culturale marcante, precum și de acordul oficial de la cel mai înalt nivel, nu i s-a permis să vadă decât anumite dosare din perioada stalinistă, a „cultului personalității", aflată la distanță sigură în timp și condamnată public. Cercetătorilor independenți și persoanelor particulare le-a fost însă refuzat chiar și un astfel de acces selectiv.

Lucrurile s-au schimbat în 1991, când persoanele persecutate au obținut accesul la dosarele personale, conform legii privind „Reabilitarea victimelor represiunilor politice"[14]. Conform FSB, circa două mii de persoane au profitat de acest drept în fiecare an[15]. Unii dintre ei și-au făcut publice dosarele, fie independent, fie inserându-le în antologii, de genul arhivei societății de pionierat Memorial*, umplând astfel golurile lăsate de dezvăluirile oficiale și oferind informații despre perioadele mai recente din istoria sovietică[16]. Colecțiile semnificative cu documente ale poliției secrete, incluzând adeseori corespondența cu alte instituții care

* Memorial – ONG rus, activ în mai multe foste state sovietice, al cărui obiectiv este, printre altele, înregistrarea și dezvăluirea publică a trecutului totalitar al URSS (n.tr.).

și-au pus documentele la dispoziția cercetătorilor, s-au adunat într-o arhivă substanțială, chiar dacă indirectă[17]. Mai mult, deschiderea parțială a arhivelor în anumite foste republici sovietice, ca Letonia și Estonia, a dezvăluit informații semnificative despre poliția secretă sovietică. Un fost manual KGB despre istoria poliției secrete sovietice între 1917 și 1977, care rămâne un document ultrasecret în Rusia, poate fi accesat online grație deschiderii arhivelor letone[18]. Așa cum scria Peter Holquist, analizând istoriografia postsovietică, „problema nu este [în primul rând] accesul la materialele relevante, ci capacitatea noastră de a le parcurge. [...] Semnificativ, genul cel mai reprezentativ al studiului istoriei postsovietice este compilația documentară, plină până la refuz de documente de sursă primară, dar care evită o interpretare"[19]. Acest capitol își asumă sarcina analizei și interpretării și oferă primul studiu susținut al dosarelor personale de poliție secretă din perioada sovietică.

Cu siguranță suntem departe de un tablou cuprinzător al arhivelor poliției secrete din Europa de Est. În Rusia, în viitorul apropiat nu se întrevede vreo schimbare în această privință[20]. În alte zone ale Europei de Est, deschiderea arhivelor este, în cel mai bun caz, în curs, multe rămânând încă să fie descoperite. În loc să așteptăm ca urmașii poliției politice să ne invite la marea deschidere a arhivelor, consider că a sosit vremea să culegem și să analizăm informațiile disponibile, desecretizate sau care s-au scurs în domeniul public. Când sunt puse împreună, rezultatul este o arhivă substanțială, chiar dacă adeseori fragmentară. Cu toate minusurile ei, această fragmentare reprezintă un antidot instructiv la iluzia problematică a unei arhive complete[21]. Poliția secretă nu a păstrat niciodată evidențe complete sau reale și adeseori a distrus ulterior documentele. Aceste goluri au fost de multe ori create intenționat, pentru a compromite valoarea colecțiilor de arhivă existente, ca dovezi incriminatorii ce puteau fi folosite în administrarea retroactivă a justiției. Este relevant faptul că succesorii poliției secrete ne aduc aminte, cu o satisfacție abia disimulată, că o parte din dosarele informatorilor au fost distruse[22]. Drept urmare, nimeni nu poate fi absolvit de acuzația că ar fi colaborat cu poliția secretă – este pur și simplu posibil ca dosarul lui de informator să fi fost distrus. Dacă vom merge la aceste arhive în căutarea de răspunsuri definitive despre trecutul nostru, ne putem întoarce cu răspunsul că e posibil să fim cu toții vinovați. Poziția relativistă îmbrățișată de urmașii poliției secrete este una în interes propriu și profund problematică; dar la fel de problematică este și întrebarea inițială, care, deși acuză deschis poliția secretă, trădează faptul că ne bazăm insistent pe puterea acesteia de a ne oferi răspunsuri la problemele dificile ale prezentului și trecutului. Asemenea ușii din faimoasa parabolă a lui Kafka, porțile arhivelor poliției secrete nu se vor deschide doar așteptând. Iar paznicul nu are cheia. Într-adevăr, nu există doar o singură cheie, tot așa cum nu există o arhivă completă; totuși, fragmentele acestei arhive – incomplete și adesea indirecte, dar încă vibrant de activă – ne oferă suficient material pentru explorare. Așa că am face bine să începem.

## Scurtă genealogie a dosarului de poliție secretă

Așa cum sugerează numele lui, dosarul de poliție secretă este o varietate a dosarului judiciar. Walter Benjamin a scris că provocarea ridicată de identificarea unui infractor protejat de anonimatul maselor moderne „se află la originea povestirilor polițiste"[23]. Natura evazivă a identității infractorului stă și la originile criminalisticii moderne, o disciplină care s-a dezvoltat la finele secolului al XIX-lea, în urma descoperirilor legate de potrivirea urmelor, precum amprentele, petele de sânge și scrisul olograf, cu persoana care le-a lăsat. În anii 1870, unul dintre primii criminaliști, Alphonse Bertillon, a propus o metodă de identificare a infractorilor care sintetiza multe dintre aceste descoperiri[24]. Dosarele lui de poliție combinau fotografia de identificare, măsurătorile antropometrice ale individului, portretul verbal (*portrait parlé*) și consemnarea semnalmentelor particulare (cum ar fi tatuajele și accentul). La sfârșitul secolului al XIX-lea, cadrul dosarului de poliție modern era bine implementat în toată Europa[25].

În vreme ce dosarele judiciare se limitează de obicei la investigarea unui singur delict, dosarul personal sovietic se ocupă în mod tipic de biografia extinsă a suspectului. Încă din 1918, Martin Lațis, un cekist de frunte, îndemna: „Nu căutați în materialele pe care le-ați adunat dovezi că un suspect a acționat sau a vorbit împotriva autorităților sovietice. Prima întrebare pe care trebuie să i-o puneți este din ce clasă socială face parte, care îi sunt originile, educația, profesiunea. Aceste întrebări sunt cele care trebuie să-i decidă soarta. Iată esența Terorii Roșii"[26]. Discursul acesta documentează punctul de cotitură de la dosarul de poliție tradițional, preocupat de un delict anume, la dosarul sovietic de poliție secretă, interesat de întreaga biografie a acuzatului. Nicolae Steinhardt a rezumat această condiție: „Nu ești acuzat pentru ceea ce ai făcut, ci mai degrabă pentru ceea ce ești"[27]. Odată cu această transformare fundamentală a venit și o schimbare a felului în care poliția secretă își denumea subiecții: infractorul – autorul unui delict anume, mărunt și nonpolitic – a fost eclipsat de dușman, definit drept persoana care *este* împotrivă. În perioada sovietelor, figura dușmanului (*vrag*, în limba rusă) a surclasat infractorul ca persoana cea mai căutată.

Interesul pentru biografie reprezintă o trăsătură caracteristică a povestirilor polițiste (*detektivi*) sovietice, în cadrul tradiției narațiunilor cu subiecte polițiste. La fel ca dosarele sovietice, *detektivi* nu țin cont de particularitățile unui delict, concentrându-se pe caracterul general al suspectului. „*Detektivi* sovietice erau mai puțin interesate de mecanismul delictelor specifice și mult mai mult de cauzele mai largi ale infracțiunii în sine. Astfel, atenția unei narațiuni polițiste trebuia să se îndrepte nu atât către modul în care se înfăptuia o infracțiune anume, cât mai ales către minusurile și eșecurile în ansamblu ale unei persoane, care au

determinat-o să-și dorească să facă rău societății"[28]. Dosarul judiciar tradițional poate fi citit ca o povestire occidentală cu detectivi, motivată de un mister a cărui dezlegare este în mod ideal încununată de identificarea și pedepsirea infractorului. Dosarul sovietic de poliție secretă se citește ca o ciudată biografie.

Înclinația către biografie, care caracterizează dosarele personale sovietice, este proprie importanței, la prima vedere surprinzătoare, pe care biografia personală o are în societatea comunistă, unde „o nouă venerație față de procedeul biografic" a fost vizibilă în texte ce variază de la documentele de partid la literatura standard a realismului socialist din epocă[29]. Astfel, în cartea ei de referință despre romanul realist socialist, Katerina Clark susține că „modelele oficiale ale realismului socialist au în comun un tipar biografic după care sunt structurate"[30]. Tiparul biografic pozitiv standard s-a construit în jurul convertirii unui personaj, inițial imperfect, care pe parcursul textului dobândește conștiință comunistă. Clark observă că „tiparul negativ a fost mai degrabă slab reprezentat în romane", și de aceea decide „să îi acorde puțină atenție"[31]. Eu susțin că tiparul biografic negativ nu a fost absent și că, de fapt, a structurat milioanele de pagini de dosare personale, la fel cum tiparul biografic pozitiv a structurat romanul realist socialist. Având ca personaje omul nou sovietic și dușmanul sovietelor, aceste tipare biografice par inițial elemente binare ireconciliabil opuse; de fapt, așa cum vom vedea imediat, tiparul biografic negativ a împărtășit cu bine-cunoscutul tipar biografic pozitiv un număr surprinzător de teme-cheie și de tehnici, cum ar fi expunerea convertirii și valoarea deosebită atașată conștiinței comuniste, în opoziție cu o spontaneitate care amenință întotdeauna să se transforme dintr-o naivitate ideologică într-un delict.

Înclinația către biografie este vizibilă și în anumite momente din istoria criminalisticii occidentale. Marea reformă a sistemului penitenciar modern, ale cărui origini se regăsesc în Anglia secolului al XVIII-lea, „a vizat remodelarea vieții fiecărui infractor, prin aplicarea plăcerii și durerii în interiorul unui cadru planificat... Scopul era reformarea caracterului prin modificarea controlată a circumstanțelor materiale, de-a lungul timpului"[32]. Astfel, criminologii și alți reformatori ai penitenciarelor au devenit extrem de interesați de consemnarea și rescrierea istoriei vieții infractorului. În istoria sa despre reforma sistemului penitenciar, Michel Foucault notează: „Introducerea «biograficului» este importantă în istoria sistemului penal... Pedeapsa legii se reflectă asupra unui act; tehnicile punitive, asupra unei vieți"[33]. Fie că își prezentau subiectul ca fiind un infractor înnăscut, o victimă a vieții moderne sau un delincvent care acționa intenționat, școlile importante de criminologie din secolul al XIX-lea au recurs la diferite tipuri narative – de la genealogii la biografii cu tendințe sociologice sau psihologice – pentru a-și exprima punctele de vedere asupra infractorului[34]. Cu toate acestea, interesul de tip biografic, întâlnit uneori în tratatele de criminologie occidentale

sau în programele de reformă a penitenciarelor, este mai puțin vizibil în cazul, mai aplicat, al dosarului de poliție, folosit mai ales ca instrument practic în acțiunile reale ale poliției, de căutare a autorilor anumitor delicte. Pe tot parcursul secolelor al XIX-lea și XX, dosarul de poliție occidental s-a dezvoltat tot mai mult ca tehnică de identificare: dosarul avea drept scop să consemneze nu istoricul detaliat al criminalului, genealogia lui personală, condițiile lui de viață sau dezvoltarea lui psihologică, ci mai degrabă caracteristicile sale antropometrice. Acest curent este vizibil în evoluția de-a lungul timpului a unei rubrici definitorii din cadrul dosarului de poliție modern, semnalmentele particulare. În secolul al XIX-lea, sub influența frenologiei și a fiziognomoniei, descrierile infractorului au tins adesea să lege anumite trăsături fizice specifice de caracterul acestuia (făcând, de exemplu, legătura între o anumită formă a craniului și „degenerare"). Odată cu adoptarea sistemului Bertillon în toată Europa, la sfârșitul secolului al XIX-lea, semnalmentele nu au mai fost înregistrate în dosarul de poliție în ideea că ar putea releva trăsături de caracter; ele au fost în schimb alese pentru capacitatea de a deosebi o persoană de alta[35]. Apogeul acestei evoluții este amprenta, neîndoielnic trăsătura principală de identificare în tot secolul XX[36]. Printre noile tehnologii, scanarea irisului reprezintă o bună ilustrare a acestui parcurs, de la interpretarea simptomatică la cea metonimică a semnalmentelor particulare. Ochiul, considerat în mod tradițional fereastra sufletului, nu mai este studiat în căutarea unor indicii legate de caracter. În schimb, este ales ca zonă similară amprentei, unde particularitățile aleatorii de formă și culoare converg, creând modele unice, care deosebesc fiecare individ de ceilalți, în ceea ce Allan Sekula descrie, într-un mod memorabil, drept arhiva modernă a corpului[37]. Ca instrument de identificare, dosarul de poliție modern vizează, în esență, să facă legătura între amprentele găsite la locul faptei și infractorul care le-a lăsat și să ofere o istorie narativă a delictului în speță, nu să consemneze sau să rescrie istorii de viață.

## Dosarele de supraveghere

Mutația de la un delict specific la biografia generală poate fi identificată încă de la originile dosarului sovietic de poliție secretă. În vreme ce unele dosare au fost alcătuite din denunțuri benevole sau din declarațiile făcute de suspecți în timpul interogatoriilor, mii de dosare au fost create în lipsa acestor forme personalizate de identificare a suspectului[38]. O circulară NKVD din 1935 îndemna „organizațiile de bază ale partidului să identifice orice element ostil care s-a nimerit vreodată în anturajul lor, pentru a putea fi judecat"[39]. În mod similar, în 1951, notele interne de fondare ale poliției secrete române ordonau ca unor întregi

categorii de persoane să li se alcătuiască dosare personale[40]. Aceste categorii mergeau de la membri ai fostelor partide politice la persoane care aveau rude în străinătate. Notele cu pricina dau și o descriere cuprinzătoare a surselor de la baza alcătuirii unui dosar de poliție secretă, care cuprindeau: „Materiale informative [rapoartele informatorilor] sau materiale de anchetă și de arhivă, materiale rezultate din deschiderea corespondenței, scrisori și informații primite de la cetățeni despre persoane care sunt implicate în activități ostile"[41]. Deși această listă succintă a posibilelor indicii care semnalau o persoană drept un nou subiect de dosar nu ocupă mai mult de un scurt paragraf, lista detaliată a categoriilor de persoane care primeau automat un dosar ocupă trei pagini pline[42]. Într-adevăr, înainte ca poliția secretă să afle de existența vreunui delict anume, ea avea de regulă numele și o descriere elementară incriminatoare a subiectului. Prima ei sarcină reală nu era, așadar, *să identifice* autorul unui delict, ci mai degrabă *să caracterizeze* suspecții[43].

„Directivele" din 1951 emise de poliția secretă română mai detaliau și protocolul pentru crearea și dezvoltarea dosarului, în care erau descrise și diferitele tipuri de dosare. Succesiunea de dosare subliniază etapele caracterizării suspectului. În mod obișnuit, primul pas în caracterizarea suspectului și „prelucrarea" lui, în ansamblu, de către poliția secretă era deschiderea unui „dosar de evidență operativă". Dosarele de evidență operativă puteau fi deschise pentru persoanele semnalate ca fiind de interes pentru poliția politică, în virtutea apartenenței lor la lista neagră a categoriilor vizate sau din alte motive. Scopul acestui dosar era „să țină evidența tuturor elementelor ostile și suspecte, să culeagă datele necesare pentru identificarea și caracterizarea lor, astfel încât să nu li se permită acestora să lucreze în instituții importante" și „să infiltreze informatori în anturajul lor". În cazul în care această caracterizare menționa „orice atitudine dușmănoasă" (față de regim), se deschidea un „dosar de verificare"[44]. Agenții puteau folosi „toate mijloacele aflate la dispoziția serviciilor de securitate: urmăriri, anchete, verificarea [*sic!*] corespondenței, tehnici de supraveghere, informatori existenți și recrutarea de noi informatori", pentru a verifica informațiile anterioare și, ulterior, „să adune datele care caracterizează individul din toate punctele de vedere, vederile lui politice, comportamentul lui, relațiile lui și caracterul acestora"[45]. Dacă în dosarul de verificare se confirma „atitudinea dușmănoasă", el era închis și se deschidea apoi cel mai solid tip de dosar de supraveghere, „dosarul de urmărire informativă" (DUI). Acest dosar trebuia să „stabilească și să documenteze, cât mai detaliat cu putință, activitatea criminală practică a suspecților"[46]. Definiția vagă și foarte largă a „activității criminale" în practica poliției secrete, combinată cu cererea unei detalieri și mai bogate a documentației, însemna, în realitate, că agenții și informatorii înregistrau cât puteau de mult din activitatea suspecților. Aria lor de interes depășea încă o dată limitele oricărui delict specific și tindea spre situația iluzorie a unei supravegheri totale a subiectului.

Aceste dosare, ca și însăși terminologia lor specială, au fost modelate după dosarul sovietic de poliție secretă și după sistemul sovietic de arhivare[47]. Tot poliția secretă sovietică a folosit și succesiunea de dosare: dosarul de evidență operativă (*delo operativnogo uceta*), dosarul de verificare (*delo operativnoi proverki*) și un dosar de supraveghere sistematică, a cărui denumire internă, *delo-formuliar*, este la fel de opacă față de orice tentativă de înțelegere a sensului și de traducere ca și varianta românească, în limbaj de lemn „dosar de urmărire informativă"[48]. DUI și *delo-formuliar* puteau continua – și uneori chiar au făcut-o – ani de zile și nu se încheiau decât atunci când subiecții lor mureau. Totuși, la nivel teoretic, ele trebuiau să ducă la abandonarea suspectului (dacă nu se descoperea nici un fel de activitate dușmănoasă) sau la arestare. În cazul din urmă, dosarul era înaintat unui alt departament al poliției secrete, unde devenea temeiul pentru anchetare. „Dosarele de investigații" erau arhivate în mod obișnuit în bibliorafturi diferite și adesea cu denumiri diferite: în Uniunea Sovietică, cea mai frecventă era *sledsvenoe delo*, iar în România denumirea obișnuită era „dosar de anchetă"[49].

Voi face distincție între dosarele anterioare și cele ulterioare arestării, dat fiind că arestarea reprezenta un punct de cotitură crucial în dosar, atât din perspectiva poliției secrete, cât și din aceea a subiectului. Arestarea era de obicei momentul culminant, în care subiectul era confruntat cu dosarul lui și i se cerea să participe la dezvoltarea acestuia. Mai mult, dosarele anterioare și cele ulterioare arestării erau în mod obișnuit lucrate în principal de departamente diferite ale poliției secrete. În cazul primelor era vorba mai ales de supraveghere. Odată ce se hotăra arestarea, dosarul era transferat organelor de anchetă, a căror activitate se concentra pe interogatorii. În consecință, de aici încolo dosarele anterioare și cele ulterioare arestării vor fi numite dosare de supraveghere și dosare de anchetă, denumiri bazate pe principala activitate polițienească prin care sunt definite. Denumirile respective sunt euristice și se pot găsi oricând contraexemple: de pildă, uneori dosarele de anchetă conțin rapoarte informative ale colegilor de celulă, în timp ce dosarele de supraveghere pot să includă câteodată înregistrarea unei conversații în care un agent de poliție secretă îl avertizează pe subiect. Cu toate acestea, deși admit existența simplificărilor și o anumită lipsă de rigoare, inevitabile atunci când împarți sute de kilometri de dosare în doar două categorii, am convingerea că distincția între dosarele de supraveghere și cele de anchetă se susține, în ansamblu, și că ea se va dovedi utilă în parcurgerea și înțelegerea acestor dosare.

Dosarul de supraveghere împletește o diversitate de materiale, fără să le proceseze prea mult sau să acorde cine știe ce atenție măsurii în care ele sunt potrivite. De exemplu, conținutul tipic al dosarului de supraveghere al unui scriitor includea fotografii ale manuscriselor, alături de fragmente de lucrări publicate, recenzii literare, scrisori, denunțuri, o cuprinzătoare listă a tuturor persoanelor menționate

în dosar, cu informațiile de identificare a acestora și, desigur, rapoartele informatorilor[50]. Date fiind interesele eclectice și sursele poliției secrete, dosarele sunt caracterizate de schimbări abrupte, de la o voce narativă la alta. Unii dintre naratori au păstrat o distanță impersonală, comentariile lor limitându-se la profilul profesional al subiectului, la scrierile sau la aparițiile lui publice. Alți naratori au scurmat însă prin gunoaie, încercând să cerceteze orice urmă lăsată de subiect, de la anticoncepționalele ilegale la manuscrisele aruncate. Alții au reușit totuși să intre în contact direct cu subiectul, consemnând conversații intime, gesturi, chiar intonații ale acestuia. Poliția secretă făcea eforturi susținute pentru a recruta astfel de „informatori de fond" (agentura de profunzime), care aveau „posibilitatea deplină să știe tot ce face el (subiectul), inclusiv care îi sunt intențiile"[51]. În afară de acești prețioși informatori de fond, se poate face și trebuie făcută diferențierea între multe alte tipuri de informatori și de rapoarte informative, obținute fie benevol, fie prin constrângere, înveninate sau abil lipsite de substanță. Poliția secretă avea propria manieră de a-și clasifica informatorii. Îi desconsidera pe informatorii voluntari și și-a construit în schimb o rețea aiuritoare, constituită din „informatori calificați" și „necalificați", „persoane de încredere" și „susținători" (informatori ocazionali), „rezidenți", care colectau informațiile de la informatori, și „gazde" ale caselor conspirative, unde aveau loc întâlnirile[52]. În consecință, narațiunea dosarului de supraveghere sare de la un unghi sau un punct de vedere la altul, creând prin urmare un portret al subiectului disjunct și inegal.

Rapoartele informatorului există de obicei în dublu exemplar. Colectarea și ordonarea rapoartelor provenite de la diferiți informatori în dosarul subiectului apar cu atât mai discordante atunci când sunt comparate cu ordonarea copiilor aceloraşi rapoarte în interiorul dosarelor proprii ale informatorilor. Poliția avea dosare individuale dedicate informatorilor, iar rapoartele lor erau de obicei atașate acestor dosare, dar erau păstrate într-o mapă separată, denumită în România „mapă de lucru"[53]. Aceste mape de lucru includeau totalitatea rapoartelor informatorului: în consecință, între aceleași două coperte întâlnim o voce narativă care descrie unul sau mai multe personaje. Trebuie totuși subliniat că, în mare, dosarul informatorului arăta surprinzător de similar cu dosarul de supraveghere al unui suspect. Odată ce poliția secretă punea ochii pe un potențial informator, lansa o operațiune de supraveghere temeinică, al cărei scop era „să adune informații complete despre acești indivizi. Culegerea de date se face cu răbdare, fără să se lase vreo întrebare nerezolvată, urmând toate indiciile și mergând până la capăt cu supravegherea"[54]. La fel ca în cazul dosarelor suspecților, dosarul de supraveghere al informatorului avea în vedere caracterizarea, care, din nou, mergea dincolo de orice acțiuni particulare și încerca, în schimb, alcătuirea unui portret cuprinzător al subiectului. „Se va insista asupra necesității ca noi să cunoaștem în detaliu trecutul persoanei în chestiune, modul său real de trai, speranțele pentru

viitorul imediat și pe termen lung, slăbiciunile și calitățile, problemele și dificultățile lui cele mai intime"[55]. După ce se finaliza această verificare minuțioasă, la dosar se adăuga un document separat, denumit „caracterizare" (referitoare la temperament și caracter), și poliția încerca să-l recruteze pe potențialul informator[56]. Cel recrutat era brusc în poziția de a-și completa dosarul personal, dar fără să-și schimbe vreodată statutul de obiect supravegheat, a cărui biografie era în ultimă instanță scrisă de poliție. Primul pas în această transformare era scrierea unei autobiografii și a unui angajament al informatorului. Informatorilor li se acorda astfel un rol cât se poate de limitat, contribuind la propria biografie de la poliția secretă prin scrierea despre viețile altora. Instrucțiunile Securității menționează că în cazul în care această biografie și angajamentul ca informator erau refuzate, dosarul agentului trebuia închis, dar nu înainte de a se „scrie o biografie" care să sintetizeze, într-un singur document, toată munca de supraveghere și de caracterizare[57]. Fie că se ocupau de suspecți, informatori sau de informatori rataţi, dosarele erau concepute astfel încât ultimul cuvânt era întotdeauna al biografiei.

Dacă vocea narativă unică a mapei de lucru contracarează discordanța vocilor care se amestecă în dosarul de supraveghere, o examinare mai atentă a acestuia din urmă dezvăluie și tipare rigide de selecție și de interpretare, care limitează puternic heteroglosia. De exemplu, consemnarea unei conversații unice între doi scriitori importanți este înlocuită de un rezumat plictisit: „Dimineață, subiectul [Nicolae Steinhardt] a discutat cu Stan [nume de cod pentru scriitorul Alexandru Paleologu] foarte mult timp pe teme literare și religioase"[58]. Adesea inactivă când era vorba despre lungi conversații intelectuale, curiozitatea serviciilor secrete, atât cele românești, cât și cele sovietice, era adesea trezită de pomenirea unor nume nefamiliare, uneori cu un efect comic involuntar. După o serată cu ceai, ținută în casa fiicei lui Lev Tolstoi, un agent a raportat că oaspeții au pomenit de un anume Socrate. Agentul a propus ca acest individ suspect să fie verificat, pentru că el nu era încă identificat în dosarele poliției[59]. Propunerea i-ar fi amuzat probabil, dar nu i-ar fi mirat pe scriitorii contemporani, ca Mihail Bulgakov, care în *Maestrul și Margareta* a pus un personaj să ceară la fel, ca Immanuel Kant să fie trimis în lagărul Solovki[60]. Cel care citește aceste dosare descoperă manuscrise fascinante, ignorate sau măcelărite pentru doar câteva rânduri pe care regimul le-a catalogat ca subversive. Dacă la început am fost șocată de numeroasele voci și puncte de vedere care se amestecă în dosarul de poliție, faptul că ele indică o anumită ierarhie a devenit curând mult prea evident.

Dosarul de supraveghere era punctat de „sinteze periodice" și se încheia cu o „sinteză generală", scrisă de anchetatorul-șef[61]. Această sinteză oferea o descriere a subiectului care înlocuia toate celelalte caracterizări anterioare. Portretul eterogen era aici redus la un clișeu dintr-o panoplie de personaje: spionul, sabotorul, contrarevoluționarul, teroristul și așa mai departe. În felul acesta, dosarul de supraveghere se articula la intersecția a două practici conflictuale: aceea a informatorului,

a denunțătorului, a recenzorului literar și a cenzorului de corespondență, care împărtășeau o înclinație spre adunarea și consemnarea informațiilor, pe de o parte, și, pe de altă parte, practica anchetatorului, care clasifica și sintetiza contribuțiile acestora într-o caracterizare finală ce reducea discordanța lor la o singură concluzie incriminantă. Dosarul de supraveghere aduna și clasifica, apoi decupa portretul sintetic al dușmanului statului. Acest monstru putea avea multe capete, pe măsură ce se adunau, una peste alta, multiple acuzații: spion, sabotor, culac, element antisocial sau antisovietic – acestea erau caracterizări care puteau să coexiste. Totuși, toate aceste acuzații aparțineau aceluiași registru retoric, repetat *ad nauseam* de poliția secretă. De aceea, numeroasele capete nu trebuiau să vorbească limbi diferite; indiferent de ce urme de heteroglosia au supraviețuit în talmeș-balmeșul de informații din dosarul de supraveghere, ele erau de obicei reprimate în portretul sintetic. Era sarcina interogatoriului să „prelucreze" suspectul, astfel încât să se potrivească imaginii sale sintetice, până când capul lui unic sau capetele multiple ale monstrului să folosească toate același limbaj al poliției secrete, limbajul de marionetă al mărturisirii.

## Dosarele de investigații: de la autobiografie la mărturisire

Caracterizarea sintetică a subiectului avea scopul de a închide dosarul de supraveghere și de a deveni temei pentru arestare. Ordinul de arestare, adesea completat cu ordine de percheziție a domiciliului și personală, precum și lista obiectelor confiscate în momentul arestării reprezentau primele documente din dosarul de investigații[62]. Așa cum s-a specificat, dosarele de investigații începeau uneori sub un alt titlu (*sledvestnnoe delo*, „dosar de anchetă") și uneori continuau materialele de supraveghere sub același nume de dosar (DUI). Partea centrală a dosarului de investigații ulterior arestării era adeseori constituit din consemnările privind interogatoriile. A. Grigoriev a explicat cu acuratețe că „[în] forma lui «clasică» un interogatoriu începe prin a cere deținutului să completeze un chestionar detaliat, să scrie autobiografia și o listă a cunoscuților săi"[63]. Traiectoria dosarelor de supraveghere era asemenea unei camere de filmat care se apropia tot mai mult de suspect. Odată cu percheziția domiciliului și cea personală, înregistrările se apropiau tot mai mult de persoana fizică a suspectului; prin autobiografie, intimitatea subiectului era încălcată și, din acel moment, dosarul conținea relatări la persoana întâi ale lui.

Luată în momentul arestării, autobiografia rareori adăuga vreo informație nouă la dosarul de supraveghere alcătuit conștiincios. De cele mai multe ori scurte și la obiect, aceste autobiografii seamănă cu un curriculum vitae, cu excepția faptului

că rezultatele academice erau minimalizate ca importanță. Pe lângă amprente și ultima sa fotografie, autobiografia lui Isaac Babel începe astfel:

> Născut, 1894, Odessa. Scriitor. Nu este membru de partid. Evreu. Ultimul loc de muncă, Studioul de Film pentru Copii al URSS, Editura de Stat. Studiile superioare la Institutul Comercial din Kiev.
> Familia: tatăl, negustor, mort 1924; mama, Feniia Aronovna Babel, 75, casnică, trăiește în Belgia; soția, Antonina Nikolaevna Pirozkova, 30, ingineră la Institutul de Proiectare și Construcție Metrou; copii...[64]

Cele mai multe autobiografii adoptau un ton la fel de impersonal și de birocratic; totuși, câteva au folosit un stil dominat de patos, hiperbolic, atunci când ajungeau la anumite episoade, de exemplu, când se refereau la activitatea din cadrul Partidului Comunist sau la locul de muncă. Autobiografia spune la fel de multe despre opinia suspectului față de poliția secretă cât spune și despre suspect. Opinia aceea determina selecția anumitor evenimente din viața sa, care să fie incluse, glosate cu grijă sau chiar excluse dintr-o autobiografie. Diferențele de ton ale diferitelor autobiografii dezvăluie un întreg spectru de percepții privind puterea sovietică și aparatul ei represiv. Tonul indignat al autobiografiilor care se încheie cu un memoriu către diferite organisme ale justiției sovietice atestă credința că abuzul respectiv era un accident izolat. La capătul opus al spectrului se află autobiografiile resemnate, reținute, ale celor care se considerau încă o victimă a regimului stupid de represiv. Așteptările suspectului în privința poliției secrete îi modelau decisiv felul în care își relata povestea vieții personale. Era pe cale să aibă loc remodelarea vieții sale într-o biografie polițienească[65].

Dacă interogatoriul tipic începea cu o autobiografie, el se încheia cu o mărturisire. În timp ce autobiografia prezenta reductiv portretul unui cetățean socialist, mai mult sau mai puțin devotat partidului, cu o anumită istorie profesională și personală, mărturisirea prezenta mult prea adesea portretul unui dușman al socialismului. Calea dintre cele două este adeseori descrisă în memoriile din închisoare drept partea cea mai dureroasă din toată experiența carcerală. De la bun început, două portrete ale sinelui – scenariul infracțional vag al poliției secrete și percepția victimei asupra propriei vieți – se aflau în opoziție. Balanța puterii era total disproporționată, iar individul nu avea valoare decât în măsura în care putea completa detaliile din dosarul pe care poliția secretă îl avea despre el. Această relație dintre sinele cuiva și dosarul personal este înregistrată în toată grozăvia ei, literalmente, în dosarul regizorului de teatru Vsevolod Meierhold: „[P]ermanent anchetatorul repeta, amenințător: «Dacă nu vrei să scrii (să inventezi, cu alte cuvinte), atunci o să te batem iar și o să-ți lăsăm capul și mâna dreaptă neatinse, dar restul corpului o să ți-l transformăm într-o masă diformă, hăcuită și însângerată». Și am semnat totul"[66]. Capul și mâna dreaptă erau protejate pentru că

erau esențiale în realizarea dosarului. Din diferite motive, capul și mâna dreaptă sunt extrem de importante în dosarele tradiționale de poliție, unde sunt foarte prezente în identificări. De fapt, fotografiile de identificare de la începuturi arătau uneori și mâna împreună cu fața[67]. Mai târziu, mâna a dispărut, devenind mai prezentă în practica amprentării. Diferența dintre predispoziția pentru identificare a dosarului tradițional de poliție și cea biografică a dosarului de poliție secretă sovietică este relevată de modul distinct în care sunt folosite aceste părți criminalizate ale trupului. În dosarele personale sovietice, capul și mâna nu mai sunt doar elemente privilegiate ale identificării; în schimb, devin în primul rând instrumente de scris, cooptate în punerea pe hârtie a unei istorii de viață, a cărei versiune definitivă dosarul viza să o înregistreze.

Această „rescriere" a suspectului din dosarul de investigații nu era o operațiune pasivă la care el era supus. Așa cum atestă Meierhold, victima trebuia să o execute chiar ea. Cu alte cuvinte, nu doar se scria despre victimă sau, ca în *Colonia penitenciară* a lui Kafka, pe victimă; mai degrabă se aștepta ca victima să devină autorul propriului dosar. În loc să scrie adevărul despre sine, victima încerca să ghicească și să aproximeze o autobiografie care să satisfacă poliția secretă. Pentru asta era necesar ca victimele să internalizeze ideologia poliției secrete, lucru care nu era ușor de înfăptuit, nici chiar atunci când, aflate sub presiunea anchetei, ele erau gata să scrie și să semneze orice. Adeseori, deținuții redactau zeci de ciorne înainte de a reuși să ghicească acel scenariu infracțional care să-l satisfacă pe agentul poliției secrete. Capacitatea de a inventa un astfel de scenariu și o atare identitate – fie că victima ajungea sau nu să creadă în ea – oferea dovada că înțelesese logica poliției secrete și îi adoptase regulile de compunere.

O astfel de introiecție a subiectului la ideologia poliției producea o mărturisire de marionetă. Logica abstractă a poliției secrete punea stăpânire pe trupul victimei; ea stabilea nu doar percepția acesteia asupra lumii, ci și asupra sinelui. Cu alte cuvinte, ideologia era internalizată și, prin urmare, reorganiza sentimentele și percepțiile (*aisthesis*) victimei. Reeducarea estetică a omului socialist era pe cale să se realizeze. Dosarul personal era artefactul în care percepțiile evazive ale acestei estetici deveneau manifeste.

## Dosarele staliniste: câți dintre acești inamici au fost prefabricați

Acest model de dosar – cu trecerea lui gradată de la supraveghere la ordonare, caracterizare sintetică și autobiografie, la mărturisire și condamnare – a rezistat pe toată perioada sovietică[68]. Totuși, putem reproduce evoluția dosarului personal

de-a lungul timpului, urmând mutarea accentului pus pe una sau alta dintre părțile lui constitutive. Numărul consemnărilor despre interogatorii a atins apogeul în perioada stalinistă, în timp ce dosarele poststaliniste debordează de rapoarte de supraveghere. În perioada epurărilor staliniste, activitatea de supraveghere a fost adeseori superficială sau s-a trecut pur și simplu peste ea[69]. Caracterizarea a rămas temeiul pentru arestări, dar ea se reducea adeseori la niște cerințe minime: oamenii erau arestați pur și simplu pentru că aparțineau unui grup de pe lista neagră. Faptul că erai „alb", culac sau membru al unui fost partid politic reprezenta în același timp o caracterizare suficientă și o acuzație.

Un document extraordinar, dat publicității de fundația Memorial, oferă o perspectivă privilegiată asupra conținutului dosarelor de investigații și asupra felului în care ele erau folosite în perioada de apogeu a represiunilor staliniste[70]. În documentul semnat în iulie 1937 de șeful poliției secrete, N. Ejov, se ordonă lichidarea foștilor culaci și a „altor elemente antisovietice", inclusiv a membrilor fostelor partide politice și a infractorilor de drept comun. Documentul conține, detaliat, pe regiuni, numărul celor care trebuiau arestați și fixează un termen de patru luni pentru cele aproximativ două sute de mii de arestări anticipate. Cei vizați urmau să fie arestați pe baza apartenenței lor la una dintre categoriile de pe lista neagră și erau împărțiți în două grupe, prea puțin detaliate – una care cuprindea „toate elementele mai ostile" și a doua, cu „membri mai puțin activi, dar totuși ostili, ai categoriilor menționate mai sus". Diferențierea vagă dintre cele două categorii prea larg definite a avut consecințe semnificative: elementele mai active trebuiau să fie „arestate imediat și, după analizarea cazurilor lor de către Troika, ÎMPUȘCATE [majuscule în original]". „Elementele mai puțin active" trebuiau să fie „condamnate la muncă silnică, pentru o perioadă între opt și zece ani". Așa se face că doar în regiunea Moscova și Leningrad urmau să fie arestate 49.000 de persoane, din care 9.000 urmau să fie împușcate, iar 40.000 trimise în lagărele de muncă.

Documentul stabilește și protocolul de organizare a acestor dosare, oferind un opis tipic pentru ele și recomandându-le traseul, de la crearea lor de către anchetator la înaintarea către troika NKVD, care dădea verdictul, la repartizarea către cei responsabili de punerea în aplicare a condamnării și apoi către departamentul de înregistrare-arhivare al NKVD. Protocolul începe cu ordinul ca fiecărui arestat să i se deschidă un dosar de investigații (*sledstvenoe delo*) și prezintă opisul unui astfel de dosar, care trebuia să cuprindă: „Ordinul de arestare, consemnările percheziițiilor [la domiciliu și personală], [lista] materialelor luate în timpul percheziițiilor, documentele personale, chestionarul arestatului [*anketa*], formularele de înregistrare, consemnările privind interogatoriile și o scurtă concluzie incriminatorie", la care se adăugau ulterior sentința și consemnarea modului în care aceasta a fost aplicată. O notă specială dispunea stabilirea tuturor legăturilor criminale ale arestatului și înregistrarea familiei lui în evidențele poliției secrete.

Chiar dacă personalitățile culturale care reprezintă subiectul central al studiului meu aveau, prin forța împrejurărilor, dosare mai elaborate decât cele create în grabă de birourile regionale pentru sute de mii de oameni, merită să remarcăm că, în intervalul celor patru luni cât s-a estimat că va dura această epurare, până și în cazul unui astfel de ordin grăbit NKVD a vizat crearea unui dosar standardizat pentru fiecare dintre arestați. Și, chiar dacă opisul laconic înghesuie în sintagma „consemnările privind interogatoriile" drumul, adeseori coșmaresc, de la autobiografie la mărturisire și șterge deosebirile dintre diferitele componente ale opisului, atât lista cu pricina, cât și protocolul în ansamblu demonstrează limpede accentul pus pe investigațiile post-arestare, mai degrabă decât pe activitatea de supraveghere. În ultimă instanță, prima piesă din dosarul de investigații se presupunea că este ordinul de arestare! Chiar dacă protocolul recomanda să se colecteze „date fundamentale detaliate" (*podrobnoe ustanovocinie danie*) în cazul persoanelor din categoriile compromise, cu un termen de patru luni pentru „prelucrarea" a sute de mii de cazuri și sarcina uriașă de a da sentințe și de a crea dosare de investigații pentru toate aceste persoane, supravegherea era cu greu posibilă.

În absența acțiunilor costisitoare de supraveghere sau a unor infracțiuni speciale pe care să le investigheze, agenții poliției secrete din anii 1930 începeau primele interogatorii cu întrebarea standard „De ce credeți că ați fost arestat?". Stupoarea frecventă a celor arestați îi provoca anchetatorului furia și el întreba acuzatul dacă nu știa că poliția secretă nu greșește niciodată. Pentru a-i confirma această axiomă, acuzatul trebuia să renunțe la povestea vieții lui și, în schimb, să imagineze particularitățile unui delict care s-ar fi potrivit scenariilor poliției politice. Transcrierea primului interogatoriu la care a fost supus Isaac Babel, de exemplu, arată cum încercările acestuia de a răspunde faimoasei întrebări fuseseră respinse cu dispreț de anchetator, ca fiind „o explicație extraordinar de naivă despre motivul arestării lui"[71]. Babel ghicise inițial că a fost arestat din cauza incapacității lui de a produce „măcar o singură lucrare literară suficient de semnificativă, ceea ce putea fi interpretat drept un act de sabotaj și o lipsă de dorință de a scrie în condițiile sovietice [date]". Babel, odinioară translator pentru poliția secretă, începuse deja să acționeze în sensul reinterpretării și traducerii propriei sale viziuni despre neajunsurile personale în limbajul incriminant al poliției – incapacitatea de a scrie –, astfel că în spațiul aceleiași fraze blocajul scriitoricesc devine sabotaj. Autoacuzația lui Babel l-a surprins chiar și pe anchetator, care a considerat-o deplasată (un efect pe care Babel se prea poate să-l fi vizat oarecum). Nemulțumit, anchetatorul a reacționat, transformând răspunsul lui Babel într-o întrebare retorică: „Vreți să spuneți că ați fost arestat ca scriitor?". Apoi a revenit la întrebarea inițială: „Deci care sunt, de fapt, cauzele arestării dumneavoastră?", până când a început să primească acele răspunsuri pe care le căuta: „Am călătorit adeseori în străinătate și m-am aflat în relații strânse cu troțkiști de marcă...".

Mărturisirea a devenit punctul central al dosarului stalinist. De aceea nu trebuie să fie o surpriză că în anii 1930 Mihail Bahtin a ales „mărturisirea unei persoane anchetate pentru proces" drept exemplul principal al unui gen non-ficțional profund relevant pentru studiul literaturii. Bahtin a observat că mărturisirea fusese până atunci interpretată doar din „perspectiva legilor, a eticii și a psihologiei" și cerea interpretarea ei „din perspectiva filosofiei limbajului (al discursului)"[72]. Exemplul cel mai important dat de Bahtin a fost o mărturisire falsă, cea a lui Ivan Karamazov, pe care l-a folosit pentru a ridica problema „rolului alterității în formularea discursului, problemele conexe unei anchete și așa mai departe"[73]. Într-adevăr, proliferarea unor mărturisiri false, care au marcat anii 1930, oferă un exemplu tulburător de discurs pe două voci. Ele fac dovada unui dialogism alunecat pe o pantă greșită, în care vocea celuilalt nu aduce în discursul individului acea dublă voce eliberatoare; mai degrabă și-o apropriază și o întoarce împotriva enunțătorului. Mărturisirea lui Isaac Babel ne oferă un exemplu tulburător, care merită să fie citat pe larg:

> Printre hârtiile mele pot fi găsite bruioanele unei comedii pe care am început-o și ale unor povestiri despre mine însumi, care au fost o tentativă de nemiloasă autodenunțare [*samora-zoblacenia*], o încercare disperată și tardivă de a repara răul pe care l-am făcut Artei Sovietice. Opera mea literară nu a fost niciodată călăuzită de sentimentul datoriei și de ideea de a face un serviciu public. Artiștii care au venit în contact cu mine au simțit influența fatală a acestei perspective emasculate și sterile asupra lumii. Răul provocat de activitățile mele nu poate fi evaluat cantitativ, dar a fost însemnat. Am fost unul dintre soldații de pe frontul literar care s-au bucurat de atenția și de sprijinul cititorului sovietic atunci când și-au început opera și care au fost îndrumați de Gorki, *cel mai mare scriitor al epocii noastre, dar mi-am părăsit postul și am deschis frontul literaturii sovietice către emoțiile de natură decadentă și defetistă* [sublinierea îmi aparține]"[74].

Declarația lui Babel reproduce *ad litteram* unele dintre clișeele vremii sale, de exemplu, „Gorki, cel mai mare scriitor al epocii noastre". Dar ea devine cu totul tulburătoare atunci când unele dintre cele mai profunde preocupări ale lui Babel – relația dintre scriitor și soldat, așa cum este ea analizată în *Cavaleria roșie* (*Konarmia*) – se amestecă cu limbajul poliției secrete, așa încât devine dificil de spus cine a scris de fapt ultima frază, Babel sau anchetatorul. Acest amestec nu s-a limitat la condițiile extreme ale camerei de interogatoriu; Babel a recunoscut de fapt că adusese genul creațiilor sale către autodenunț, chiar înainte de arestarea sa. Babel și-a mărturisit vinovăția de a contamina tinerii scriitori cu influența distructivă a viziunii sale despre lume și a ispășit această vină preluând discursul oficial și permițându-i să impună noul gen al lucrărilor sale – autodenunțul. În fond, declarația lui Babel a gravitat în jurul unei singure teme: combinarea discursului

său cu al altora. Folosind complet eronat teoria lui Bahtin, păcatele dialogismului sunt aici răscumpărate printr-o convertire la discursul autorității.

În mod tipic, declarația stalinistă este radical diferită de autobiografia inițială din dosar, uneori până într-atât, încât devine greu de crezut că au fost scrise de aceeași persoană. În totală opoziție cu autobiografia, declarația tinde să fie prolixă și sufocată de detalii excesive și adeseori se citește ca un amestec aiuritor de povestiri fantastice. Din nou, un exemplu reprezentativ se poate extrage din declarația lui Babel, în care acesta recunoaște că este un scriitor decadent și individualist, dar și spion pentru francezi, recrutat de André Malraux, spion pentru austrieci, apropiat al lui Ejov, acum compromis, și co-conspirator în „complotul" soției acestuia din urmă pentru asasinarea lui Stalin și, în sfârșit, terorist troțkist[75]. Această „spargere" a eului într-o diversitate de criminali/dușmani, care adeseori se exclud reciproc, reprezintă o trăsătură definitorie a mărturisirii.

Există o logică bolnavă în această demență, o nouă definiție a delictului: „Guvernarea țaristă... pedepsea oamenii pentru delicte deja comise. Treaba noastră este să prevenim"[76]. Lenin însuși a susținut această idee, explicându-i mândru lui Gorki că unii oameni „se află în închisoare ca mijloc de prevenție împotriva comploturilor"[77]. Dosarul de investigație începea așadar cu o caracterizare sintetică – de exemplu, despre mediul burghez – și încerca să o potrivească tuturor profilurilor potențial criminale: spion, contrarevoluționar, sabotor și așa mai departe. Era o traiectorie alunecoasă, pentru că voluntarismul extrem îmbrățișat de psihologia sovietică din anii 1930 susținea că oamenii puteau deveni aproape orice voiau. În descrierea amănunțită pe care Igal Halfin o face despre remodelarea eului comunist, el susține că, „potrivit științelor sovietice de la începutul anilor 1930, plasticitatea naturii umane, susceptibilitatea ei față de remodelarea radicală reprezentau trăsături-cheie, care distingeau psihologia proletară de cea burgheză"[78]. Aceasta din urmă era ridiculizată pentru credința ei exagerată în influența mediului asupra psihicului. La sfârșitul anilor 1930, acest voluntarism a fost dus chiar mai departe. Se considera că sovieticii erau capabili să se modeleze și să se remodeleze pe sine, transformându-și vechiul eu în Omul Nou, comunist. Implicațiile mai sumbre ale abordării voluntariste erau că indivizii se puteau la fel de bine modela și remodela în diferite euri criminale.

Așa cum au sugerat Walter Benjamin și, ulterior, Michel Foucault, criminologia modernă a încercat de obicei să pună capăt suspiciunilor, amenințând mulțimile și izolând individul criminal[79]. Din această perspectivă, ea a fost o narațiune reductivă, liniară, motivată de identificare și individualizare. La polul opus, dosarul stalinist a fost sinistru de productiv, disociind un singur individ într-o varietate de profiluri criminale. Orientările divergente ale acestor narațiuni se bazează pe diferența radicală în înțelegerea individului criminal. După cum susține John Bender, evoluția criminologiei și a detenției moderne s-au bazat pe o nouă interpretare a individului, așa cum este el descris în romanul realist, care

cartografia evoluția și schimbările personajelor în transformare, influențate de mediile lor[80]. În mod similar, sistemul penal modern a construit o gradare a pedepsei, care înlocuia dominația pedepsei capitale din sistemul penitenciar premodern, acționând conform credinței că fiecare delict particular cerea o pedeapsă proporțională. Administrate în doze adecvate, aceste noi sentințe erau concepute nu doar ca pedeapsă, ci și ca măsură coercitivă potrivită cu caracterul maleabil al criminalului.

Dosarul stalinist al poliției secrete s-a descotorosit de narațiunile graduale care să relateze despre transformarea unui cetățean socialist într-un dușman. Se credea că psihicul comunist, asemenea Uniunii Sovietice în general, era capabil să sară peste etape întregi ale evoluției; așa cum susține Halfin, «evoluția [...] era [considerată] un set de salturi calitative». Accentul pe revoluția psihicului nu era ceva nou, desigur, dar acum această transformare era conceptualizată ca un eveniment, nu ca un proces"[81]. Către sfârșitul anilor 1930, acest atac asupra dezvoltării graduale a psihicului ajunsese la apogeu, iar discursul stalinist se caracteriza printr-o esențializare a trăsăturilor morale[82]. Până la urmă, el postula doar două aspecte ale esenței umane: binele și răul[83]. Drept urmare, trecerea de la subiectul socialist la dușmanul socialist a fost necesarmente dramatică. Cei cărora prin interogatoriu li se smulgeau măștile de falsă bunătate, pentru a li se dezvălui esența malefică, erau adesea numiți *dvurușniki* (duplicitari), un cuvânt care trădează înțelegerea rigid binară a delictului și nevinovăției. În consecință, dosarele staliniste nu dădeau dovadă de prea mare interes pentru observarea și consemnarea fiecărui gest al unei persoane și pentru investigarea fiecărui delict în parte, pentru a înregistra o evoluție treptată, însă dezvoltau o retorică histrionică a demascării, proiectării și remodelării dușmanilor.

## Dosarele poststaliniste: epoca supravegherii

După moartea lui Stalin, criticile lui Hrușciov despre „excesele trecute" au provocat schimbări semnificative în cadrul poliției secrete sovietice. Numărul arestărilor s-a diminuat, iar deținuții au început să se întoarcă acasă din lagăre. În România, „relaxarea terorii" a avut de așteptat încă aproape un deceniu și abia atunci au fost amnistiați cei mai mulți dintre deținuții supraviețuitori[84]. În momentul acela, documentele din arhivele poliției secrete au fost și ele supuse unei schimbări fundamentale. Pe măsură ce represiunea devenea mai puțin fățișă, numărul arestărilor și, prin urmare, al dosarelor de anchetă a devenit mai mic. În același timp, numărul relativ al dosarelor de supraveghere a crescut vertiginos[85]. Așa cum am văzut, dosarele de supraveghere aveau, teoretic, scopul să asigure baza pentru deschiderea unui dosar de anchetă. Totuși, la vremea aceea, dosarele de supraveghere

continuau adesea pe durata unei vieți întregi, fără să ducă la o arestare. Dosarele lui Nicolae Steinhardt oferă un exemplu edificator[86]. Au fost deschise la sfârșitul anilor 1950, când Steinhardt a fost cercetat ca parte din grupul Noica-Pillat, în cadrul celui mai cunoscut proces intentat intelectualilor care a avut loc în România[87]. În 1959, Steinhardt a fost condamnat la doisprezece ani de pușcărie, dar a fost amnistiat, la fel ca mulți alți deținuți, în 1964. Dosarele de supraveghere au continuat, cu rapoartele colegilor de celulă, în timpul detenției lui Steinhardt și, cu mici întreruperi, pe tot parcursul vieții sale, până în 31 martie 1989, la o zi după moartea acestuia și cu doar câteva luni înainte de revoluția care a răsturnat regimul comunist. Dosarul se închide laconic, cu informarea despre discuția telefonică interceptată în care servitoarea lui Steinhardt îl anunța pe un prieten al acestuia despre moartea scriitorului[88].

Progresele făcute de tehnica de supraveghere au reprezentat al doilea motiv important al creșterii spectaculoase a volumului dosarelor de supraveghere. Mai ales anii 1970 au înregistrat un boom la nivel internațional al tehnicilor de supraveghere și în adoptarea lor pe scară largă de agențiile de poliție politică[89]. Supravegherea scriitorului disident Paul Goma de către poliția secretă română, între 1972 și 1978, a avut ca rezultat nu mai puțin de 20 de volume cu dosare, fiecare având cel puțin două sute de pagini; ceea ce înseamnă peste patru mii de pagini, care acoperă șase ani[90]. Dosarele lui Nicolae Steinhardt s-au modificat și ele dramatic începând cu 1972, când poliția secretă a instalat un microfon în apartamentul scriitorului, ceea ce i-a permis să monitorizeze fiecare sunet al suspectului[91]. Amplasat în telefonul lui Steinhardt, microfonul a înregistrat suficiente materiale pentru a umple două volume întregi cu dosare[92]. Există și transcrierea unei convorbiri, fără comentarii, așa cum au fost toate celelalte conversații ale lui, în care Steinhardt își avertizează ironic interlocutorul, adresându-se probabil în egală măsură și celor din poliția secretă care îl ascultau, despre faptul că telefonul era supravegheat: „Ai grijă cu telefoanele astea; tu vorbești aici și se aude în altă parte. Asta e definiția telefonului"[93]. Atât Steinhardt, cât și interlocutorii lui au continuat totuși conversațiile, iar cei care îi ascultau au continuat să le transcrie. În momentul acela, dosarele au început să debordeze de descrieri detaliate ale tuturor activităților și conversațiilor zilnice. Aceste dosare fac să pară fals chiar și *ciné-vérité*-ul, imaginea reconstruită a unei existențe cotidiene care nu poate decât să o depășească.

Întinzându-se pe durata unei vieți, cu astfel de detalii extraordinare, dosarul de supraveghere oferă materiale interminabile pentru caracterizare. Situate la polul opus față de catalogările grăbite din dosarele staliniste, dosarele de supraveghere ulterioare au încercat frecvent să ofere portrete psihologice temeinice ale suspectului. Folosirea „informatorilor de profunzime" era accentuată mai mult ca niciodată: „Vom continua să punem accentul pe recrutarea de persoane capabile să pătrundă în intimitatea elementelor supravegheate, astfel încât să le cunoască

Portretul lui Nicolae Steinhardt dintr-o fotografie de supraveghere. Steinhardt, marcat cu cifra „1", privește drept în aparatul de fotografiat, aparent conștient de existența lui. Dosar de urmărire informativă nr. 49342, I 207, 20 octombrie, 1988, Fond Informativ (CNSAS), vol. VIII, p. 197.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

planurile și intențiile ilicite"[94]. Marin Preda, unul dintre scriitorii de frunte ai României, le dădea mereu de lucru agenților poliției secrete, cu nenumăratele sale lucrări publicate, trei soții și zeci de colegi de școală[95]. În încercarea de a găsi potențiali informatori și materiale pentru șantaj, poliția secretă a făcut o cercetare de teren în satul natal al scriitorului, pentru a-i cunoaște pe foștii săi prieteni din școala elementară. Agentul a revenit cu o istorie despre șocul pe care îl suferise Preda când a văzut din întâmplare organele genitale ale tatălui său, în timp ce acesta din urmă urina. Agenți cu formație psihologică au făcut analize complexe ale relației scriitorului cu soțiile sale, explicațiile despre ultimul său mariaj concluzionând: „Cântărind câștigurile și dezavantajele acestei căsătorii, este limpede că sunt mai mari câștigurile, pentru Marin Preda și pentru literatură"[96]. Specialiștii în opera lui Preda ar fi probabil invidioși pe bibliografia detaliată a lucrărilor sale și a recenziilor din dosarul lui. Poliția cerea de regulă unui critic literar să facă o sinteză a acestor recenzii, care adeseori pecetluia soarta cărții aflate în obiectiv. Sinteza abilă a recenziilor contemporane la romanul lui Preda *Cel mai iubit dintre pământeni* ar șoca generațiile de cititori români care au considerat legendar acest roman, pentru caracterul lui subversiv: „Volumul acesta este o propagandă în favoarea conducerii actuale a țării, cu mult mai bună decât orice altă formă de agitație ideologică, în primul rând pentru că reprezintă o condamnare a unei epoci plină de abuzuri [precursorii de tip stalinist ai guvernării din momentul respectiv]. Lucrurile spuse în manieră simbolică rămân în memorie mai bine decât cele spuse la ședințele de partid sau scrise în ziare"[97].

În locul imaginii fragmentate a subiectului, oferită de dosarele inițiale, unde perspectiva dată de un prieten apropiat putea să fie așezată lângă o recenzie literară, dosarele de supraveghere ulterioare oferă o imagine mai stabilă. Dispozitivul de ascultare stabilea punctul principal de unde era urmărit suspectul și această perspectivă rămânea constantă, zi și noapte. Odată cu această nouă formă de supraveghere au apărut și două tipuri noi de naratori – cei care transcriau pur și simplu informațiile înregistrate de dispozitivele de ascultare și agenții de rang superior, care sintetizau periodic aceste înregistrări. Transcrierile înregistrărilor erau uneori însoțite de textul câte unei scrisori cenzurate sau de raportul unui informator despre o discuție purtată dincolo de raza de acțiune a dispozitivelor de ascultare; criticilor literari li se cerea în continuare să vină și să comenteze câte un manuscris, în timp ce prietenilor și rudelor li se cereau tot mai multe informații personale. Totuși, aparenta discordanță a vocilor informatorilor este adesea acoperită de tonul impersonal dictat de noile tehnologii.

În timp ce dosarele staliniste galopau în succesiune narativă, de-a lungul unei traiectorii predictibile – de la caracterizare la autobiografie și autodenunț –, dosarele poststaliniste nu au aproape nici un fel de progresie narativă. Este dificil de făcut diferența între începutul, mijlocul și sfârșitul unui dosar alcătuit din

înregistrările zilnice ale supravegherii. La fel ca în cazul unora dintre romanele contemporane, cititorul poate începe lectura de la orice pagină, fără probleme. În locul unei progresii narative, avem o alternare repetitivă a transcrierilor de supraveghere cu sintezele periodice. Cel mai adesea, sinteza nu duce la deschiderea unui dosar de investigație, ci la încă un dosar de supraveghere. În plus, multe dintre transcrierile de supraveghere se adunau în maldăre ancombrante de hârtii, cu sutele, înainte de a fi sintetizate cum trebuie. Aceste amânări se situează la capătul opus al spectrului față de interpretările, proiecțiile și demascările exagerate ale dosarelor staliniste, în care o inocentă observație de supraveghere era suficientă pentru a crea un suspect. Dosarele staliniste au exploatat excesiv puținele informații de supraveghere pe care le aveau, combinându-le tendențios și interpretându-le sau pur și simplu folosindu-le ca bază pentru inventarea unui caz exagerat. Dosarul de poliție secretă stalinistă era o biografie care punea stăpânire pe viața individului, rescriind-o și transformând-o într-o narațiune histrionică despre un delict-clișeu care, așa cum am văzut, se distanța de estetica realistă a închisorii moderne. Dosarele poststaliniste păreau să se întoarcă la o estetică realistă bazată pe observație și descriere. De exemplu, în dosarul poststalinist narațiunea pare să urmeze conștiincios viața individului. Deznodământul coincide adesea cu moartea suspectului (cel mai frecvent din cauze naturale). Cele mai nesemnificative completări la dosar – transcrierile zilnice – se încadrau în intervalele din zi în care fiecare suspect era în stare de veghe. Roland Barthes considera că detaliile care nu promovează evoluția narațiunii sau care pot fi ușor interpretate simbolic sunt un ingredient-cheie a ceea ce el a denumit *l'effet de réel* (efect realist)[98]. În dosarul poststalinist al poliției secrete *l'effet de réel* s-a dezlănțuit pe măsură ce astfel de detalii au proliferat atât de mult, încât au ajuns să sugrume narațiunea, abia vizibilă. Dosarul poststalinist prezintă frecvent un hiperrealism mohorât.

Datorită noilor tehnologii de supraveghere, poliția secretă își putea permite un control neîncetat și lipsit de spectaculozitate al subiectului, foarte departe de rescrierea demonstrativă, histrionică a dușmanului stalinist. Ceea ce nu înseamnă că noua supraveghere se limita la înregistrări obiective; ea modela, cât se poate de intenționat, comportamentul oamenilor, cel mai des prin intimidare[99]. Totuși, dosarele poststaliniste reprezentau și remodelau individul într-o manieră radical diferită de predecesoarele lor staliniste. Urmărind constant suspecții, chiar și în cele mai intime momente ale vieții lor, înregistrând fiecare discuție telefonică, fiecare program de radio sau conținutul exact al meniului pentru cină, poliția rareori cerea suspectului să-i răspundă direct la întrebări. Nu se mai obțineau mărturisiri false de la victime în timpul unor interogatorii violente. Ce-i drept, se mai întâmpla ca suspectul să apară în decor, pentru o repriză de intimidare, la sediul poliției secrete. Doar ca să nu uite că era urmărit, suspectul trebuia să confirme un detaliu personal, pe care poliția întotdeauna îl știa deja (asigurându-se

că și demonstrează acest lucru). Aceste sesiuni de intimidare nu ținteau să smulgă o mărturisire sau să fabrice delicte necunoscute poliției secrete; mai degrabă ele îi reaminteau suspectului că toate acțiunile lui, criminale sau nu, erau știute.

Noile tehnologii de supraveghere erau cât se poate de potrivite pentru perioada poststalinistă, lăsând în urmă arestul și pedeapsa orientându-se în schimb spre „prevenție". Redefinind sarcinile care îi reveneau, Securitatea a emis în 1972 un document complet despre prevenție și a indicat principalele măsuri ce trebuiau să fie luate împotriva subiecților DUI: manipulare, discreditare, dispersare și intimidare sau avertisment[100]. Prima și ultima dintre aceste măsuri, manipularea și avertismentul, făceau parte din aceeași tentativă de a „influența pozitiv" suspectul, prin aplicarea unor grade diferite de presiune. Scopul dosarului era așadar să adune informații biografice care, incriminante sau nu, aveau să fie fluturate pe dinaintea suspectului, ca să-l intimideze și să-l determine să schimbe acea biografie. Tehnicile rămase, discreditarea suspectului și dispersarea rețelelor lui, vizau în mod programatic să „izoleze" persoana, într-atât încât activitățile ei să nu mai aibă nici o influență asupra celor din jurul său[101]. *Izolarea* a devenit un cuvânt-cheie atât în documentele administrative, cât și în dosare[102]. Așadar, în perioada respectivă, poliția secretă și-a mai redus interesul față de remodelarea dramatică a esenței subiecților ei, concentrându-se în schimb asupra monitorizării lui strânse și intimidante și deconectându-l de la legăturile cu mediul înconjurător. Capătă contur o nouă divizare între sfera personală, cea publică și cea politică, așa cum transpare din modul aparent paradoxal în care Nicolae Steinhardt și-a apărat memoriile subversive din perioada detenției. În 1972, după ce i s-a confiscat manuscrisul, Steinhardt a fost convocat la sediul poliției secrete și anchetat în legătură cu el. Fără să exprime vreo remușcare, Steinhardt a descris subiectul, incorect politic, al jurnalului său – convertirea la creștinism într-o perioadă de detenție pe care a zugrăvit-o cu toate detaliile ei sinistre, incluzând relatări exacte despre folosirea torturii pe scară largă. Scriitorul a insistat că incendiarul jurnal avea o natură strict personală și, ca atare, nu merita prea multă atenție sau mustrări din partea poliției secrete. Se pare că poliția a fost de acord cu el. Din punctul lor de vedere, delictul consta în difuzarea sau împărtășirea conținutului memoriilor, fie chiar și cu o singură persoană, dactilografa. Fără să se culpabilizeze din pricina conținutului incendiar al memoriilor, Steinhardt s-a arătat copleșit de remușcări pentru faptul că a angajat o dactilografă, în loc să fi scris chiar el textele la mașină, și a continuat neobosit să sublinieze caracterul intim al scrierilor sale. Declarațiile lui Steinhardt sunt un document unic, demn să fie citat pe larg. Pe de o parte, textele respective reprezintă relatarea minuțioasă privind motivele care au stat la baza scrierii acestei importante opere, presărate cu amestecul său specific de limbaj familiar, livresc și arhaic; pe de altă parte, ele poartă și câteva urme ale interlocutorilor din poliția secretă pe care i-a avut Steinhardt, ale căror

întrebări i-au modelat istorisirea și al căror limbaj oficial, de lemn, reverberează uneori în stilul lui. Sublinierea dublă făcută de anchetator dezvăluie o dată în plus ceea ce el găsea că este relevant sau incriminant în declarațiile lui Steinhardt și în jurnalul acestuia:

> Ca referire la acest manuscris arăt că reprezintă un jurnal intim redactat de mine la domiciliul meu în cursul anilor 1970-1971, în care am încercat să redau în mod detaliat conversiunea mea religioasă, adică trecerea mea de la iudaism la creștinism. Am simțit nevoia de a-mi lămuri mie însumi acest proces sufletesc deosebit de însemnat pentru mine [...].
> Am urmărit prin acest *Jurnal* să-mi clarific mie însumi un proces sufletesc complex. Manuscrisul a fost dactilografiat de către o cunoștință a mea, Yvonne Eșeanu, care a trecut prin țară anul trecut și care s-a oferit a mi-l bate. Posed din acest *Jurnal* un singur exemplar, deoarece nu am avut intenția de a-l difuza în țară sau în străinătate. Ciornele au fost în parte distruse, în parte se mai află printre hârtiile mele, la domiciliu. Nu am încercat a trece acest manuscris peste graniță și nici nu l-am dat spre citire ori nu l-am citit eu însumi nimănui[103]. [...]
> Nu am căutat a-mi ascunde nici o realitate, ci am așternut pe hârtie ideile, amintirile și cugetările așa cum mi s-au perindat în minte. Intenția mea nu a fost niciodată nici de a difuza textul, nici de a-l împărtăși altora. Iar ideea de a-l fi expediat în străinătate mi s-a părut de neconceput și cu totul străină convingerilor mele care nu s-ar fi împăcat niciodată cu un asemenea lucru.
> Ducând o viață retrasă și axată pe trăirea religioasă, am găsit în acest *Jurnal* un mijloc de a-mi expune mie însumi în mod sistematic o întreagă frământare lăuntrică. Deoarece condamnarea mea a provenit în mod exclusiv din faptul că nu am consimțit a fi martor al acuzării, *Jurnalul* cuprinde și sincere accese de revoltă, isprăvind însă cu exprimarea unei stări sufletești de liniște și de împăcare [...] acest manuscris [...] doresc să arăt că nu l-am considerat ca un act de ostilitate împotriva regimului țării mele, ci numai – o repet – un act de eliberare sufletească. Era firesc ca la un om cu preocupări intelectuale ca mine forma scrisului să îmbrace procesul sufletesc lăuntric[104].
> [...] Am simțit nevoia puternică de a-mi elucida mie însumi motivele profundei mele convertiri religioase. O astfel de elucidare s-a impus de la sine ca o profundă necesitate spirituală. Ea nu putea lua decât forma scrisului, singurul mod de a o clarifica. Există totuși pericolul ca o astfel de scriere să aibă un aer artificial, solemn și didactic, așa cum este adeseori cazul cu confesiunile religioase ale foștilor prizonieri, care capătă o notă de dulcegărie. Nu am vrut să mă înfățișez singur într-o astfel de lumină. De aceea am încercat să dau mărturisirilor mele un caracter autentic și viu, cât mai realist cu putință [...]. M-am gândit că alăturând acestui proces spiritual fapte de viață, evenimentele lui reale, voi putea să evit generalitățile siropoase. De aceea am legat povestea conversiunii mele de amintiri din copilărie și mai ales de momentul în care conversiunea a luat o formă reală, concretă, timpul petrecut în închisoare [...]. Închisoarea a fost perioada în care a avut lor conversiunea mea și, ca atare, ea joacă un rol foarte important[105].[...] În privința dactilografierii manuscrisului, declar că o consider o greșeală din partea mea, faptul că am pus să fie dactilografiat textul. Ar fi fost mai corect din partea mea să îl las în manuscris sau să îl dactilografiez eu însumi[106].

Cele scrise de Steinhardt se aflau pe linia subțire care despărțea purtarea unui infractor de cea a unui om nevinovat. Ca memorii personale puteau fi tolerate; totuși, în măsura în care existența lor deschidea posibilitatea unui cititor, textele au fost condamnate. Cu alte cuvinte, deși nu-i mai cerea suspectului să-i adopte în întregime stilul propriu, al unei mărturisiri incriminante, scopul poliției secrete era în continuare acela de a deveni singurul cititor al suspectului. Chiar dacă Steinhardt fusese de multă vreme etichetat drept „un element ostil și fără remușcări", iar scrierile lui erau considerate iremediabil subversive, ele puteau fi tolerate, atâta vreme cât rămâneau complet izolate de lumea exterioară.

Această încercare de a controla și a slăbi relațiile suspectului este perfect ilustrată de un document prezent obligatoriu în fiecare dosar, lista detaliată a relațiilor suspectului și a tuturor celorlalte persoane menționate în dosar. Această listă, alcătuită de anchetator, era verificată și actualizată de arhivist, care apoi crea fișe de înregistrare corespunzătoare fiecărei persoane. Așa cum am văzut, încă din 1937, Ejov insistase ca o astfel de listă să fie elaborată, subliniind că era obligatorie includerea membrilor familiei restrânse. Prin intermediul listei, fiecare dosar putea genera alte dosare, după un model arborescent care inițial prelua arborele genealogic, iar ulterior amenința să se întindă spre „*orice* legături ostile *și* personale"[107]. Așadar, relația era cea ostilă, fie ea personală sau de alt fel. Ori, altfel spus, vizată și incriminată era legătura interpersonală.

Închis în spatele unor ziduri în care se aflau cele mai bune dispozitive de ascultare, individul putea chiar să se exprime. În copilărie am tras odată cu urechea la un prieten al tatălui meu, care mărturisea că în fiecare seară se ducea acasă, închidea toate ușile și ferestrele, se ascundea în baie și spumega împotriva regimului. Crescând în anii 1980 în România, imaginea aceasta a devenit expresia mea prescurtată pentru abstracțiunea fără chip a „omului socialist". Este foarte posibil ca dezlănțuirile lui să fi fost atent înregistrate. Dar măsurile de precauție pe care le lua probabil că i-au convins pe cei care ascultau că era inofensiv. Această ultimă rămășiță a libertății închise între patru pereți arată de fapt forța cinică a regimului care nu avea nevoie să facă economie de resurse, zdrobindu-și o dată pentru totdeauna indivizii ostili, pentru că își putea permite o supraveghere fără sfârșit. Sau poate că în anii 1980 pur și simplu erau prea mulți oameni care spumegau în băile lor. Oricum ar fi, poliția secretă s-a străduit cât a putut să împingă indivizii subversivi într-o izolare disperată.

## O notă despre Foucault

Traiectoria analizei mele – de la spectacolul histrionic al secretomaniei și al pedepselor staliniste, care de obicei mergeau până la tortura fizică, până la practicile mai subtile ale supravegherii poststaliniste – poate părea că reiterează renumitul

arc al teoriei lui Foucault din *A supraveghea și a pedepsi*. De fapt, tipul narativ pe care îl propun aici pune sub semnul întrebării elementele-cheie ale raționamentului lui Foucault. Cel mai evident dintre ele este „vectorul cronologic", despre care Laura Engelstein ne reamintește că nu este niciodată complet pierdut în teza lui Foucault: „Oricare ar fi suprapunerile și coliziunile, națiunile occidentale se presupune că au trecut de la monarhiile absolutiste, prin despotismul iluminat al *Polizeistaat*, la statele liberale care își deleagă puterea prin autoreglementare socială și își controlează cetățenii prin funcția operațională a autonomiei individuale"[108]. În Europa de Est, spectacolul histrionic al pedepsei, orientat spre extragerea unei mărturisiri prin diferite practici extreme, ca tortura, s-a petrecut cu mult după sosirea unei modernități care, în cronologia lui Foucault, a adus mai multe versiuni indirecte de putere, vizând sufletul individului mai degrabă decât trupul lui. Pentru a reconcilia această discrepanță temporală între istoria est-europeană și modelul teoretic al lui Foucault, s-ar putea susține că est-europenii au ajuns târziu la această narațiune a modernizării, trăind astfel în secolul XX fenomene pe care europenii occidentali aparent le lăsaseră de mult în urmă. Totuși, se pare că, o dată în viață, est-europenii au ajuns relativ la timp: cel puțin în ceea ce privește poliția secretă, la finele secolului al XIX-lea, Rusia era în mare măsură în pas cu evoluțiile din Europa Occidentală. Când tortura a fost readoptată pe scară largă în interogatoriile poliției secrete sovietice din 1937, gestul nu s-a datorat faptului că Uniunea Sovietică nu-și dezvoltase încă metode disciplinare. De fapt, așa cum vom vedea în capitolele 4 și 5, discursul sovietic din perioada epurărilor din anii 1930 se referă explicit la și împrumută selectiv din modelul disciplinar al perioadei țariste târzii și al politicilor penale occidentale contemporane, folosindu-l în același timp ca argument de tip „om de paie" în raport cu care putea prezenta cât se poate de favorabil criminologia sovietică. Bruind narațiunea lineară a lui Foucault, istoria sistemului penal sovietic și est-european urmează traiectorii mai sinuoase, în care tehnicile speciale și scopurile controlului polițienesc – precum și dogmele înrudite despre natura umană – au fost introduse, abandonate și apoi reluate. Astfel, ambițiile de prevenție ale criminologiei sovietice au mutat accentul departe de practicile identificării și individualizării care, pentru Foucault, definesc praxisul sistemului penal modern; în schimb, investigațiile vizau cuplarea unei persoane cu toate profilurile infracționale pe care ea și le putea asuma. Cu alte cuvinte, în loc să identifice și să distingă un suspect dintr-o mulțime, criminologia preventivă era mai interesată să spargă un individ într-o mulțime de infractori/dușmani potențiali. În mod similar, interesul pentru sufletul deținutului nu îl depășea pe cel față de trupul lui; în anii 1930, proiectul de remodelare a sufletului deținutului se bizuia adeseori mai degrabă pe tortura fizică. Contestând orice narațiune liniară, istoria est-europeană ne reamintește că nu suntem niciodată instalați în deplină siguranță în modernitatea noastră, ci mai degrabă că tipurile „premoderne" de pedepsire pot să reapară oricând, așa

cum s-a întâmplat în Uniunea Sovietică în anii 1930 și în Statele Unite în anii din urmă. Chiar dacă am făcut uz de unele dintre perspectivele valoroase ale lui Foucault, scopul meu este nu să reiterez, ci mai degrabă să abandonez linearitatea narațiunii sale. Aceasta înseamnă în același timp și renunțarea la poziția noastră privilegiată în cadrul acestei narațiuni, cuibăriți confortabil și sigur într-o modernitate din care putem privi înapoi în trecut, spre o epocă a pedepselor corporale care pare atât de îndepărtată, încât este prea facil exploatată pentru efectul ei dramatic, așa cum se întâmplă în paragraful care deschide *A supraveghea și a pedepsi.*

Citite ca o biografie, dosarele personale dezvăluie perspectiva mereu oscilantă pe care poliția secretă o are asupra subiecților ei. Ducând la extrem prerogativele biografului, poliția secretă nu s-a limitat la o descriere pasivă a subiecților ei, ci a încercat mai degrabă să-i rescrie. Această rescriere a fost dusă la extrem în dosarul stalinist, unde poliția a construit un portret al individului care să rimeze cu propriile ei clișee infracționale. În practica stalinistă a mărturisirii, victimei i se cerea să internalizeze un astfel de clișeu, să devină autorul propriului dosar și, în același timp, un nou eu criminal. Dosarele poststaliniste au respins această estetică stalinistă demonstrativă, înconjurată de secretomanie și bazată pe demascări, proiecții și mărturisiri dubioase. Pe măsură ce dosarele de supraveghere proliferau, dosarele poststaliniste au mutat accentul de la remodelare/reconfigurare la descrierea hiperrealistă a subiectului. În ultimele lui două decenii, dosarul de poliție secretă a devenit o biografie care aspira să acopere între copertele ei și să mențină în izolare, cu o răbdare ucigătoare, viața unui subiect.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2

# *Maestrul și Margareta*

## Dosarul de poliție secretă al diavolului

Ca gen de scriitură deosebit de puternic în perioada sovietică, dosarul de poliție secretă umbrește literatura contemporană. Capitolul de față susține că această umbră s-a întins până deasupra celei mai faimoase reprezentări romanești a anilor 1930 sovietici, *Maestrul și Margareta*, de Mihail Bulgakov. Romanul lui Bulgakov abundă de o intertextualitate copioasă, iar, printre altele, criticii au identificat în spatele personajelor, temelor și motivelor, influențe menippee, dantești, faustiene, gogoliene, ale ortodoxismului rus, gnostice și maniheiste[1]. Totuși, părțile din *Maestrul și Margareta* scrise sub spectrul practicilor textuale ale epocii – ca, de exemplu, dosarul de poliție secretă și cenzura – au rămas până acum în umbră. Analiza mea asupra relației complexe dintre romanul *Maestrul și Margareta* și dosarul de poliție secretă are ca scop îmbogățirea, și nu contestarea studiilor existente despre intertextualitatea romanului. În mod similar, urmărirea relației dintre roman și dosar nu vizează contestarea statutului romanului, acela de legendă a subversiunii literare. Dimpotrivă, doresc să demonstrez că influența dosarului de poliție secretă poate fi decelată chiar și în scriitura unui roman considerat atât de subversiv, încât a fost publicat pentru prima dată – și atunci parțial cenzurat – abia în 1966, la douăzeci și șase de ani după moartea autorului. În analiza de față, influența este privită cu tot spectrul ei larg de sensuri, care include puterea, presiunea, autoritatea, efectul, afectul, magia, inspirația, impactul și amprenta[2]. În mod similar, literatura este privită ca fiind modelată *de* poliția secretă, dar și *impotriva* și *în jurul* acesteia. Ca „orice legătură pe care cineva o face" în acest roman babelic, legătura dintre *Maestrul și Margareta*, dosarul de poliție secretă și cenzură „este mai mult o asociere decât o comparație directă sau o egalizare"[3], dar urmărirea acestei legături aduce cu adevărat lumină asupra unor puzzle-uri perene ale romanului.

BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

## Semnalmente particulare ale diavolului în Moscova anilor 1930

*Maestrul și Margareta* repovestește aventurile fantastice ale lui Woland – care se prezintă atât ca profesor străin, cât și ca diavol – în timpul șederii lui la Moscova, în anii 1930. Care sunt sursele din spatele acestei povești extraordinare? Este limpede că descrierea pe care naratorul i-o face lui Woland se inspiră dintr-o varietate de surse. Desigur, diavolul acesta ne duce înapoi la Biblie, așa cum o face orice diavol, în ultimă instanță. Dar există și surse mai apropiate de contemporaneitate: după cum ne spune naratorul, primul portret al lui Woland este o colecție de „notițe informative" prezentate de „diferite instituții"[4]. Deocamdată, aceste instituții rămân nenumite, dar orice cititor contemporan poate ghici cu destulă ușurință care sunt acestea. Iar ceea ce intuiește el este confirmat ulterior în roman; ni se spune că este vorba despre poliția secretă, care compilează febril rapoartele venite de la aproape orice personaj sau instituție legată, fie și tangențial, de cazul lui Woland. Într-adevăr, poliția secretă a fost instituția care cu siguranță nu ar fi ratat redactarea unui raport despre vizita diavolului în Uniunea Sovietică. De fapt, poliția secretă ar fi făcut un raport despre vizita oricărui profesor străin. Iar în elaborarea raportului, orice profesor străin plicticos ar fi avut mari șanse să capete trăsături malefice, nu departe de a fi fantastice. Ar fi fost implicat în multe incidente incredibile, care ar fi fost catalogate drept infracțiuni. Aceste infracțiuni ar fi fost, evident, altfel decât obișnuite; ar fi fost extraordinare, de genul celor care „subminează ordinea socială". Cu alte cuvinte, profesorul ar fi fost demonizat. Demonizat după moda vremii, astfel încât melanjul să reprezinte un tip particular de demon sovietic – un străin, fără îndoială un spion. Sau, așa cum bănuiește imediat primul lui interlocutor moscovit, Woland ar fi putut să fie un *émigré* revenit, întruparea extremă a straniului sovietic – familiarul devenit străin[5]. Dacă povestea lui îl face pe Woland să iasă în evidență din bogatul panteon al demonilor literari, ea se potrivește foarte bine cu mii de alte povestiri fantastice despre străini demonizați, *émigrés*, profesori și toți ceilalți, care umpleau dosarele poliției secrete din vremea aceea.

Povestea lui Woland nu doar că se potrivește cu temele cazurilor poliției secrete contemporane – vizita la Moscova a unui străin demonizat –, ci chiar maniera de a spune această poveste reamintește de dosarele de poliție contemporane. Legendara prezentare a lui Woland aruncă mai multă lumină asupra particularităților de stil ale naratorului nostru și de aceea merită o prezentare integrală:

> Ulterior, când, sincer vorbind, era prea târziu, *diferite instituții* l-au descris pe omul cu pricina în câte o *notiță informativă* [*predstavili svoi svodki*], a căror *confruntare*

[*slicenie*] nu putea să nu trezească uimirea. Astfel, în prima se spunea că omul era mic de stat, avea dinți de aur și șchiopăta de piciorul drept. În a doua, dimpotrivă, că era un uriaș, avea coroane de platină și șchiopăta de piciorul stâng. A treia informa laconic că omul nu avea *semne particulare* [*osobih primet*] [...]
Suntem siliți să recunoaștem că nici una dintre aceste mărturii nu valorează nimic. În primul rând, individul nu șchiopăta defel, nu era nici scund și nici uriaș, ci, pur și simplu, înalt. În ce privește dinții, în partea stângă avea coroane de platină, iar în dreapta – de aur. Purta un costum scump, din stofă cenușie, și pantofi la culoare, de provenienţă străină. Bereta cenușie și-o pusese falnic pe-o ureche, iar sub braț ținea un baston cu măciulie neagră, înfățișând un cap de pudel. După aparenţă, avea la vreo patruzeci și ceva de ani. Era proaspăt bărbierit, brunet, cu gura cam strâmbă. Ochiul drept – negru, stângul – verde. Sprâncenele – negre, una mai pronunţat arcuită decât cealaltă. Într-un cuvânt, un străin [...][6] [sublinierile îmi aparțin].

Diferențele comice dintre aceste notițe informative ar putea ascunde faptul că aspectele care le leagă sunt și cele mai ciudate. Pentru că, într-un fel, din miriadele de detalii ce pot fi sesizate în descrierea ființei omenești, primele două rapoarte aleg în mod ciudat doar trei caracteristici, deosebit de stranii: înălțimea (mic de stat/uriaș), dantura (coroane de platină/de aur) și mersul șchiopătat (de piciorul drept/stâng). Al treilea raport, chiar dacă este cel mai succint, ne oferă cele mai multe informații, practic, cheia ciudățeniilor din celelalte două. Nota „informa laconic că nu avea *semne particulare*". Iată deci ce făceau cele două notițe ciudate; încercau să raporteze trăsăturile distinctive sau „semnele particulare". Ceea ce împărtășeau într-adevăr toate aceste prime trei descrieri ale lui Woland, în ciuda diferențelor evidente, era tentativa de a răspunde aceleiași întrebări, pe care o putem reconstitui destul de ușor, din informațiile specifice pe care ni le dau: există semnalmente particulare (cum ar fi anomalii de înălțime, dantură, șchiopătat)? Descrierea unui subiect prin intermediul semnalmentelor poate sau nu să ducă la identificarea acestuia, dar ea identifică imediat instituția care face respectiva descriere ca fiind poliția secretă. Limbajul rapoartelor confirmă așadar prima bănuială despre natura instituției care semnează acele descrieri.

Chestionarele de poliție nu doar descriu, ci mai ales modelează subiectul prin intermediul întrebărilor pe care le pun. De exemplu, în timp ce un manual de criminologie subliniază că, „în mod normal, oamenii văd trăsăturile unui chip în totalitatea lor, cu excepția cazului când o trăsătură iese în evidență", chestionarele de poliție nu cedează acestei modalități de a privi și, în schimb, direcționează respondentul spre fragmentarea corpului suspectului, izolând și concentrându-se asupra anumitor părți (precum urechile și nasul) și asupra unor semnalmente particulare[7]. Respondenții, fie ei martori oculari, victime sau ofițeri de poliție, au partea lor de contribuție în respectiva construire a suspectului, prin proiectarea propriilor interese, prejudecăți și temeri. În anumite momente din istorie, culoarea pielii suspectului a dominat multe alte trăsături; în alte vremuri a fost vorba de

clasa socială, de originea socială sau de accent. Woland este modelat de o anumită schimbare în modul de caracterizare a suspectului, care a avut loc în anii 1930, în Uniunea Sovietică, atunci când neîncrederea a început să vizeze „anumite grupuri etnice și străinii"[8]. Portretul lui mai poartă și semnele idiosincraziilor zilei. Dacă i-ar fi pus cineva pe cei care se plimbau prin Lacurile Patriarhului* în fața unui chestionar al GPU, o sinteză a răspunsurilor lor despre un suspect ar oferi probabil un personaj cu nimic mai puțin neobișnuit decât Woland. Iată aici câteva dintre rubricile care, desigur, reprezintă indicatori a ceea ce trebuie căutat și reținut, folosite pentru crearea „portretului verbal" (*slovesnii portret*) al unui cetățean sovietic: „Semnalmente particulare: anomalii fizice, mutilări, răniri; trăsături suplimentare: excrescențe, negi, degete în plus, pete, bube, cicatrice, mișcări anormale ale corpului, calviție, asimetrie a feței, ochii colorați diferit și altele"[9]. Este ușor de închipuit cum martorii încremeniți de frică – îngrijorați că vigilența și agerimea lor vor fi considerate insuficiente dacă vor lăsa necompletate prea multe rubrici – mai inventau ici un șchiopătat, colo un dinte de aur și, colac peste pupăză, câteva asimetrii ale feței (ochi ceacâri, umbriți de sprâncene negre, una mai sus decât cealaltă). Îi revenea deci anchetatorului sarcina de a pune cap la cap aceste diferite rapoarte, dintre care este de înțeles că pe multe le va arunca drept „inutile", alcătuind cu ele un portret verbal (*portrait parlé*) cu oarece coerență. În analiza pe care o face retoricii portretului verbal, Christian Phèline observă că „*le portrait parlé*... nu reține decât trăsăturile individuale care ies din tipare". Drept urmare, la fel ca portretul lui Woland, „portretul verbal reprezintă echivalentul verbal al unei caricaturi"[10].

Practicile textuale ale anchetatorului sunt surprinzător de apropiate de cele ale naratorului nostru. Pentru început, naratorul nostru are acces la rapoartele asupra lui Woland și le împărtășește stilul și punctele de interes. În al treilea paragraf citat mai sus, el înlocuiește mândru rapoartele disonante ale diferiților martori cu propriul colaj profesionist. Acolo unde a fost posibil, naratorul a combinat pur și simplu rapoartele anterioare: el rezolvă în acest fel misterul dinților lui Woland, din aur într-unul dintre rapoarte și de platină în altul, afirmând că Woland avea dinți de aur pe o parte și de platină pe cealaltă. Aceasta e o subtilă afirmare a abilității sale de a merge dincolo de punctul de vedere limitat al unui singur observator, un modest exemplu de omniprezență. Acolo unde astfel de soluții simple sunt imposibile, naratorul își afirmă vehement și zeflemitor propria versiune asupra faptelor, fără să ofere vreo explicație rațională despre superioritatea punctului său de vedere. Acest amestec de sinteză abilă și forță retorică este ceea ce impune dinaintea cititorului versiunea naratorului asupra faptelor.

* Numele unei zone rezidențiale din Moscova unde a locuit Mihail Bulgakov și unde au loc scene descrise în romanul *Maestrul și Margareta* (n.tr.).

Cu dantura lui care atrăgea privirea, gura strâmbă și ochii ceacâri, încadrați de sprâncenele negre – una mai săltată decât cealaltă –, Woland-ul naratorului apare ca un portret verbal caricatural al unora dintre semnalmentele neobișnuite în vremea lui, precum asimetria feței, ochii colorați diferit și orice semn de exotism, de la pantofii de fabricație străină și până la accentul fluctuant, care îi deruta pe interlocutorii lui. Mai mult, naratorul nostru notează chiar trăsăturile nu tocmai neobișnuite ale lui Woland, în același limbaj special care uneori apare abia ca o transcriere a răspunsurilor laconice la chestionarul de poliție: „Avea la vreo patruzeci și ceva de ani. [...] proaspăt bărbierit". Iar concluzia faimoasă a descrierii – „într-un cuvânt, un străin" – amintește de catalogările cu care se încheiau, în mod tipic, dosarele subiecților, în care individul era încadrat în categoria de țap ispășitor, la modă în acele zile; în cazul de față, străinul.

## Prototipuri de scriitor: nebuni, apostoli și anchetatori ai poliției secrete

Naratorul nostru face chiar aluzie la asemănările dintre munca sa, ca scriitor care adună laolaltă diferitele elemente ale poveștii lui Woland, și munca anchetatorilor din poliția secretă care lucrează la cazul lui Woland. Și alegerea nu a venit din lipsa unor tipuri mai tradiționale de scriitor, cu care s-ar fi putut compara și care abundă de fapt în romanul său. În *Maestrul și Margareta*, naratorul urmărește îndeaproape soarta mai multor scriitori și se ocupă de diferitele lor tehnici narative. După ce promite să renunțe la a mai scrie poezie, Ivan Bezdomnii recurge la elaborarea unui raport de informator către poliția secretă. În raportul lui, Ivan încearcă să-și organizeze amintirile tulburi despre Woland într-o narațiune coerentă. În vreme ce el apelează mai ales la propria mărturie, Maestrul, vecinul lui Ivan din spitalul de boli mintale, se folosește cu precădere de cercetarea istorică a arhivelor și de imaginația sa pentru a-și scrie romanul istoric despre Iisus. Un al treilea scriitor din roman, Levi Matei, practică genul mărturiei inevitabil imperfecte, urmându-l pe Yeshua și mâzgălind pe pergament o versiune a vorbelor lui. Naratorul nostru pare să știe câte ceva despre fiecare dintre aceste tehnici. El include chiar fragmente mari din textele respective în propria narațiune, dar nu se limitează niciodată la una dintre abordări. Nici unul dintre scriitorii din roman nu oferă vreun model literar pentru compilarea povestirilor, narate la distanță de mii de ani de scriitori atât de diferiți, printre care diavolul, un poet al regimului, un istoric pensionat și un apostol. O astfel de compilație rămâne marca naratorului nostru. Totuși, la un anumit moment al romanului, naratorul descrie eforturile unei echipe de doisprezece anchetatori care, asemenea lui, lucrau la cazul vizitei în Moscova a profesorului străin și „culegeau ca pe o andrea ochiurile

blestemate ale acestei afaceri complicate, răspândite în întreaga Moscovă"[11]. Naratorul și cei doisprezece anchetatori folosesc cu toții aceeași tehnică a pieselor îmbinate, pentru a pune laolaltă fâșiile povestirii lui Woland. Mai mult, naratorul are acces nu doar la rezultatele făcute publice ale cercetării acestora, ci și la documente confidențiale din arhivele lor, cum ar fi „materialul important" obținut de anchetator din declarația lui Ivan despre Woland[12].

Așadar, naratorul nostru este oare anchetator al poliției secrete? Insinuările sale și, mai mult, maniera sa de a-și prezenta protagonistul într-o proză care mai păstrează încă semnalmentele particulare din chestionarele de poliție, sugerează existența unei astfel de posibilități. O altă posibilitate ar fi un scriitor sau, în stilul vremii, un bolnav de grafomanie care insinuează că ar avea legături cu poliția secretă, pentru a conferi ceva greutate sieși și textului său aproape incredibil[13]. De fapt, în Moscova anilor 1930, aceste posibilități nu se excludeau reciproc; dimpotrivă, ele se reuneau într-un hibrid ciudat, agentul-scriitor al poliției secrete[14]. Bulgakov a avut contact direct cu unul dintre primii reprezentanți ai acestui straniu model de scriitor sovietic. În 1928, pe când se zbătea să se lanseze în cariera de scriitor, lui Bulgakov i s-a cerut să redacteze povestirile lui Fedor Martinov, un anchetator al poliției secrete care se închipuia scriitor de proză scurtă bazată pe dosarele de cercetare. Spre deosebire de Isaac Babel, care a operat modificări semnificative atunci când a lucrat la rândul lui pe textele lui Martinov, Bulgakov s-a limitat doar la câteva corecturi de ordin gramatical și stilistic. Aceste semne de redactare sunt urme ale unei întâlniri nu doar între persoane, ci și între modele diferite de scriitor sovietic. Pe de o parte, tânărul membru al *inteligenției*, cu un trecut burghez compromițător, care se lupta să atingă succesul ca scriitor într-o lume literară nouă și ostilă. Pe de altă parte, copilul exemplar al noii ordini, anchetatorul de poliție secretă, dornic și el să cucerească o lume literară atât de binevoitoare față de el, încât îi oferă asistența a doi scriitori străluciți pentru a șlefui asperitățile prozei sale. Urmele de redactare sugerează o ierarhie ciudată: pe de o parte, Bulgakov este recunoscut ca un mai bun stilist; dar această recunoaștere îl plasează doar pe o poziție auxiliară, într-un rol secundar față de modelul originar al scriitorului sovietic – anchetatorul. Scrierea dosarelor de investigații, chiar dacă presărată cu greșeli gramaticale, se dovedește a fi o cerință obligatorie mai valoroasă decât stilul în realizarea unui scriitor sovietic. Pentru un moment, experiența lui de anchetator i-a conferit lui Martinov un avantaj competitiv în raport cu Bulgakov pe noua scenă literară de la Moscova.

Dar numai pentru un moment, dat fiind că, din motive necunoscute, povestirile lui Martinov nu au fost publicate niciodată. Totuși, figura agentului-scriitor al poliției secrete nu a fost dată uitării odată cu acele povestiri. Dimpotrivă, anchetatorul-scriitor al poliției secrete a devenit un fenomen al anilor 1930 prin intermediul fascinantei figuri a lui Lev Șeinin. Acesta a fost recrutat pentru a deveni anchetator al statului pe când făcea primii pași în cariera de scriitor, ca student

la Institutului de Literatură. Temându-se că o carieră de investigator criminalist va pune capăt idealului său de a-și dedica viața literaturii, Șeinin a învățat de la un comunist cu mai multă experiență că, pentru un scriitor în devenire, o carieră în anchete criminalistice era de departe mai bună decât o diplomă în studii literare[15]. Cu timpul, Șeinin a ajuns să-și dea seama de înțelepciunea mentorului său, să înțeleagă că „există multe aspecte comune între un scriitor și un anchetator criminalist, cel din urmă venind constant în contact cu caractere, conflicte și drame diverse" și dobândind astfel o înțelegere inegalabilă a psihologiei omenești[16]. Ca element de legătură între carierele sale, cea din domeniul investigațiilor criminalistice și cea literară, psihologia a fost un punct de interes permanent pentru Șeinin, care la un moment dat a fost și colaborator la cercetarea renumitului psiholog A.R. Luria pentru primul detector de minciuni[17]. Șeinin și-a construit rapid o carieră extraordinară, ca anchetator și procuror. El este cel care a investigat cea mai faimoasă crimă politică a epocii, asasinarea lui Kirov, l-a asistat pe procurorul Vîșinski în pregătirea proceselor-spectacol din anii 1930 și a fost ales să reprezinte Uniunea Sovietică la procesele de la Nürnberg. Responsabil pentru trimiterea multora în lagărele de muncă, a început el însuși să execute două sentințe la muncă silnică, dar a reușit în mod miraculos să fie eliberat după perioade relativ scurte de detenție. Chiar dacă a refuzat mult timp să discute despre aceste perioade petrecute în lagăre, spre bătrânețe i-a relatat unui prieten o poveste extraordinară despre prima sa detenție[18]. Conform celor spuse de Șeinin, prima lui condamnare a avut legătură cu asasinarea lui Solomon Mihoels, remarcabilul director al teatrului evreiesc și al comunității de evrei. Solicitat să investigheze cazul Mihoels, Șeinin a înțeles curând că accidentul de automobil blamat drept cauză a morții acestuia nu a fost nimic altceva decât o acoperire a asasinării lui Mihoels de către OGPU. Soluția pe care a dat-o cazului, se spune, a stârnit furia lui Stalin și a dus la trimiterea lui în lagăr. Ar fi fost un subiect formidabil pentru unul dintre scenariile de film sau de teatru ale lui Șeinin. Totuși, din precauție, activitatea sa literară s-a inspirat din munca lui mai puțin importantă, aceea de anchetator: în locul capilor Partidului Comunist (bolșevic) pe care i-a anchetat și i-a urmărit penal, Șeinin a decis să se ocupe de hoții mărunți peste care a dat pe parcursul carierei sale. Povestirile lui, pe care a început să le publice încă din 1928 și care au apărut cu regularitate în cele mai importante ziare ale vremii, *Pravda* și *Izvestia*, au fost antologate în 1938, într-un bestseller intitulat *Însemnările unui anchetator* (*Zapiski sledovatelia*). Este creditat cu titlul de fondator al romanului polițist și este autorul scenariului primului film polițist sovietic, faimosul *Greșeala inginerului Kocin* (*Oșibka injenera Kocina*). Șeinin și-a continuat cariera dublă, de anchetator-scriitor, până în 1953, când, după cea de-a doua condamnare la muncă silnică, a decis să se „dedice deplin literaturii". Scriitor la modă, cu mare vizibilitate, Șeinin era foarte cunoscut în cercurile elitei literare,

teatrale și cinematografice sovietice: Isaac Babel, Grigori Aleksandrov, Vasili Grossman și Roman Karmen, printre mulți alții, s-au considerat prietenii lui[19].

Dureros de conștient de toate intrigile și de protipendada lumii literare moscovite, Bulgakov îl cunoștea probabil pe Șeinin și cu siguranță auzise de el. În orice caz, prin intermediul rescrierii prozei lui Martinov, Bulgakov a fost unul dintre primii scriitori care au ajuns în contact atât de strâns cu ceea ce avea să devină un prototip de succes al scriitorului sovietic, anchetatorul-scriitor. S-a remarcat deja că, de prin perioada întâlnirii sale cu proza lui Martinov, Bulgakov a devenit tot mai pasionat de subiecte legate de criminalistică[20]. Și mai interesantă chiar pare să fie posibila influență a noului model de scriitor sovietic asupra tânărului Bulgakov, care, într-un mediu literar pe care îl considera neprimitor, adeseori chiar ostil, se străduia să-și construiască o imagine auctorială, el, un membru al inteligenției, cu un trecut în care fusese de partea Albilor. Printre multele personaje literare pe care le-a observat intens pe scena literară veșnic schimbătoare a Moscovei (în care unii erau pe cale să intre, iar alții, prea mulți, pe cale să o părăsească), Bulgakov a fost martorul traiectoriei în devenire a anchetatorului-scriitor, de la începuturile nesigure ale lui Martinov la remarcabila susținere politică și comercială a lui Șeinin. Așadar, deși *Maestrul și Margareta* nu este, evident, un dosar, ci un roman, aluziile naratorului despre sursele din poliția secretă folosite pentru proza sa oglindesc de fapt un fenomen real din perioada respectivă, anchetatorul-scriitor, și folosirea dosarelor de investigații ca bază pentru literatură, o bază menită să-i confere literaturii rezultate statutul de pretinsă realitate, precum și o autoritate și un *cachet* unice.

În vreme ce naratorul depune un efort considerabil, încercând să întrețească și să mascheze legăturile lui cu poliția secretă, acestea nu pot fi niciodată dezvăluite deplin, pentru că, așa cum o arată etimologia, *cachet* se bazează pe păstrarea secretului. La rădăcina cuvântului *cachet* găsim verbul din limba franceză, *cacher*, a ascunde, sau substantivul *cache*, care se poate referi la secretul însuși sau la recipientul secretului, locul unde este păstrat secretul. *Cachet* poate să însemne și „învelișul de pastă, gelatină sau alt material digerabil" care înglobează conținutul neplăcut la gust al unui medicament – sau, prin extensie, o poveste[21]. În legătură cu scrisul, ca în sintagma *letter of cachet* (*lettre de cachet**), *cachet* dezvăluie relația dintre păstrarea unui secret și putere, adeseori de natură represivă, dat fiind că la origini se referea la „o scrisoare sub sigiliul regelui Franței, care conținea un ordin, de obicei pentru exil sau închisoare". Dar există probabil și câteva situații în care *cachet* a fost foarte legat de păstrarea secretului sau când secretomania a avut un astfel de *cachet*, ca în Moscova anilor 1930. Dacă la origine *cachet* mai înseamnă și „sigiliu sau semn distinctiv", în epoca aceea nu a existat sigiliu care

* În Franța, scrisoare sub sigiliul regelui, care adeseori autoriza condamnarea cuiva fără proces (n.tr.).

să confere un anumit tip de *cachet* și care să nu fie ștampila de „strict secret", semnul distinctiv al poliției secrete[22]. Secretomania era jocul la modă în acei ani; așadar, chiar dacă naratorul nostru semnalează în forță existența unei legături cu poliția secretă, este totuși indicat ca legătura să nu fie vreodată afirmată deplin sau demonstrată fără echivoc. Și totuși, tocmai acest secret remanent, această aură de mister meșteșugit construită, leagă foarte convingător practicile scriitoricești ale naratorului nostru de cele ale poliției secrete.

Legătura naratorului cu poliția secretă poate să se dovedească veriga, de atât timp absentă, necesară pentru rezolvarea celui mai mare puzzle al romanului: misterul vocilor lui narative. Romanul, în integralitatea lui, are aspectul unui puzzle care pune laolaltă fragmente disparate de poveste[23]. Unele dintre aceste povestiri sunt narate de diavol; altele sunt visate de un poet cu mintea tulburată; altele sunt extrase în mod misterios dintr-un roman nepublicat și ulterior ars; iar altele sunt consemnate de Levi Matei. Prin natura lui, acest puzzle de voci narative a atras cea mai mare parte a atenției critice acordate romanului[24]. Axată în general pe identificarea „naratorului real, ascuns", discuția despre vocile narative a produs un număr de suspecți, dar „nici o concluzie răsunătoare"[25]. Misteriosul narator al romanului adună laolaltă toate povestirile diferite într-un text coerent, chiar dacă discordant din punct de vedere stilistic. Naratorul oferă informații mozaicate despre accesul la surse atât de improbabile. Mai mult, naratorul nu se sinchisește prea tare de faptul că muchiile pieselor de puzzle nu se potrivesc întocmai; dimpotrivă, ne atrage atenția asupra lor, tachinându-ne. Departe de a rezolva misterul vocilor narative, naratorul pare pornit să le întărâte. Și parcă pentru a răzbuna lipsa lui de cooperare, criticii par să fi conspirat să-l anihileze. Ei îl propun în schimb pe unul dintre personajele romanului, de obicei fie Ivan Bezdomnîi, fie Maestrul, ca „adevăratul narator"[26]. Totuși, aceste soluții provocatoare pentru puzzle-ul narativ riscă să desconsidere caracteristicile stilistice ale textului în ansamblu și îi reduce eterogenitatea la o singură voce unificatoare. Ipoteza că așa-zisul anchetator-narator a sintetizat diferitele texte legate de cazul lui Woland într-o poveste coerentă, chiar dacă stilistic zdrențuită, este concordantă cu mozaicul abil alcătuit al vocilor narative; în același timp îl readuce în centrul atenției pe naratorul principal, deși îndelung ignorat.

## Cenzura și autoritatea cuvântului

Întâlnirile lui Bulgakov cu poliția secretă au continuat și după redactarea povestirilor lui Martinov, pe toată perioada în care a scris *Maestrul și Margareta*, la care a lucrat din 1928 și până la moartea sa, în 1940 – o perioadă de doisprezece ani, fiind martorul sfârșitului Noii Politici Economice (NEP) de liberalizare, iar

apoi la culmea terorii. Pașii rău prevestitori ai agenților poliției secrete, pe care personajele din roman îi aud în timp ce locuiesc în reprezentarea ficțională a propriului apartament al scriitorului, de pe strada Sadovaia, la numărul 50, s-au auzit în realitate în 1934, când Osip Mandelștam a fost arestat chiar în clădirea unde locuia Bulgakov[27]. Faptul că Bulgakov însuși a fost hărțuit de poliția secretă și de cei aflați la putere atunci este bine documentat; nu e surprinzător că, așa cum a susținut J.A. Curtis, *Maestrul și Margareta* „dă pe dinafară de aluzii la statul polițienesc". Chiar și simpla enumerare succintă a acestor aluzii, pe care o face Curtis, umple câteva pagini. Exemplele includ: paranoica „suspiciune față de străini"; o sugestie ca Immanuel Kant să fie trimis în lagărul de muncă de la Solovki; „«inexplicabilele» dispariții... multe arestări"; și visul despre „procesul-spectacol" al lui Bosoi[28]. Multe rămân însă neincluse: relația strânsă „de muncă" dintre spitalul psihiatric și OGPU, declarațiile mai mult sau mai puțin benevole, denunțurile, interogatoriile și tortura. Unele dintre aceste aluzii și-au păstrat înțelesul până în zilele noastre, dar contemporanii făceau cu siguranță și mai multe conexiuni. După cum demonstrează convingător Curtis, „prezența dominantă a OGPU este marcată în cea mai mare parte prin eufemisme" care nouă s-ar putea să ne scape, dar pe care cei mai mulți dintre cititorii vremii sigur le-ar fi înțeles[29]. De exemplu, „sediul OGPU este în permanență caracterizat prin expresii eliptice precum «acolo» sau «alt loc»"[30]. Povestea ultimilor doi oaspeți, nenumiți, la balul lui Woland, „care presupune ca unul dintre ei să-l oblige pe celălalt să împroaște pereții biroului succesorului său cu otravă" se poate să nu ne spună nimic nouă, dar Lamperini și Piper consideră că „anecdota ar fi fost imediat recognoscibilă pentru o audiență contemporană", întrucât o astfel de învinuire i-a fost adusă în 1938 lui Ghenrih Iagoda, șeful căzut în dizgrație al poliției secrete, acuzat că își pusese subordonații să otrăvească biroul succesorului său, Ejov[31]. Cu clarviziune, chiar dacă prea fugitiv, Curtis pomenește faptul că „atmosfera în statul polițienesc acoperă chiar și omniscienta neutră a capitolelor despre Moscova, dintre care unele par să fie prezentate zeflemitor, în limbajul unui raport de poliție"[32]. Voi demonstra că poliția secretă nu doar alimentează romanul cu anecdote, teme sau sugestii pentru o imitație superficială a „limbajului unui raport de poliție". Dimpotrivă, umbra poliției secrete modelează semnificativ scrierea romanului, de la punctuația ciudată folosită în mod selectiv, la unele dintre cele mai inventive tehnici narative și până la întrebarea fundamentală a poziției și autorității cuvântului.

Într-o vreme când piesele sale erau violent atacate în presă, mutilate de cenzori și adeseori retrase de pe scenă, Bulgakov a văzut cum cenzura i-a afectat atât capacitatea de a-și câștiga existența, cât și de a scrie în așa măsură, încât a cerut permisiunea să plece din țară, unde existența lui ca scriitor era „de neconceput". Chiar dacă suferințele îndurate sub cenzură au fost deosebit de dure, ele nu au fost nici pe departe singulare. În perioada în care Bulgakov a lucrat la *Maestrul*

*și Margareta*, cenzura tot mai intensă dădea lovitură după lovitură autorității discursurilor literare, religioase și științifice. În același timp, unele cuvinte dobândeau tot mai multă putere: așa cum am văzut în capitolul anterior, în dosarele de poliție secretă cuvintele nu doar descriau, ci modelau în mod dramatic viețile subiecților lor sau le puneau punct definitiv. Această divizare a autorității cuvântului este tocmai axul pe care pivotează *Maestrul și Margareta*. Pe de o parte, romanul dramatizează prăbușirea autorității cuvântului – ca unitate de bază a discursului literar, dar și a celui religios – într-o lume condusă de cenzură și de ideologia ateistă. Căutând o cale de ieșire din această criză de autoritate, romanul își însușește puterea cuvintelor chiar din locul unde ea exista cu adevărat (mai degrabă în exces): dosarul de poliție secretă.

Romanul se deschide cu un act de cenzură. Primul dialog, dintre redactorul-șef Berlioz și tânărul poet Ivan Bezdomnii, gravitează în jurul unei „critici" asupra poeziei despre Iisus Hristos. Editorul îi comandase lui Ivan „pentru numărul următor al revistei un amplu poem antireligios", iar acum nu era „câtuși de puțin mulțumit de operă"[33].

„Greșeala de fond" a poetului era că:

> Iisus apărea în poem viu, un Iisus care a existat cu adevărat, numai, ce-i drept, plin de defecte.
> Berlioz însă voia să-i demonstreze poetului că esențial nu este dacă Iisus a fost bun sau rău, ci că nu a fost pur și simplu, toate istorisirile despre el fiind doar niște *născociri, un mit și nimic mai mult*[34] [sublinierea îmi aparține].

Obiectul cenzurii lui Berlioz era ideea care stă la baza textului, fie și involuntar, în text și nu în cuvintele folosite, idee a cărei proliferare poetul o susține. Berlioz se îndepărtează de profilul tipic al cenzorului limitat, a cărui activitate constă mai ales din tăierea pasajelor nedorite. Mai presus de toate, el este „elocvent" și această calitate nu e accidentală, ci definitorie pentru activitatea lui de redactor-cenzor. Căutând să se consoleze după moartea lui Berlioz, Ivan își spune sieși: „Ei, și-o să vină un alt redactor-șef, și poate chiar mai elocvent decât predecesorul lui!"[35]. Într-adevăr, Berlioz este dornic să păstreze cuvintele lui Ivan, cu o condiție: ca ele să-și fi pierdut înțelesul și istoricul și să fie gata să devină mituri. Chiar dacă Berlioz va fi mort până la sfârșitul acestei scene, modelul lui de cenzură avea să reziste mai bine de cincizeci de ani. În 1989, cu mai puțin de două luni înainte de căderea dictaturii lui Ceaușescu în România, un alt scriitor cenzurat, Stelian Tănase, a descris modul de funcționare și efectele unei epoci de cenzură elocventă:

> Cenzura nu este doar instaurarea minciunii, ci mai ales a ficțiunii și a irealității în societatea civilă și în stat. Totul este o minciună. Dar se creează și un alt nivel, o

pararealitate. Cenzura nu se mărginește să interzică, să taie niște pasaje etc. Ea pretinde crearea unor mituri, teme etc., pe care le proiectează (ca un film pe ecran) asupra realității. În această ficțiune trăim de o jumătate de secol. Într-o realitate mistificată, în care adevărul și falsul sunt indescifrabile. [...] „Limbajul comunismului este puterea comunismului."[36]

Romanul lui Bulgakov începe așadar în punctul critic în care poemul lui Ivan despre Iisus este cenzurat, iar elocvența mitologizantă a lui Berlioz este în plin avânt. Lui Ivan i se ceru să tacă: „Poetul, pentru care tot ceea ce-i împărtășea redactorul-șef constituia ceva nou, îl asculta cu luare-aminte [...] sughițând doar la răstimpuri și înjurând în surdină"[37]. Acesta este momentul în care apare Woland, care încearcă să ofere al șaptelea argument al existenței lui Dumnezeu, prin vorbă, precum și prin faptă. Naratorul îl urmărește cu fidelitate, încercând nu doar să spună extraordinara poveste, ci și să-l convingă pe cititor că ea este adevărată. Totuși, atât naratorul, cât și Woland par să fie cât se poate de conștienți de dificultatea sarcinii lor. Într-adevăr, romanul se deschide și diavolul se materializează odată cu dramatizarea acestei dificultăți de a anula lipsa de credință. În apariția lui inițială, Woland încearcă să contracareze atacul lui Berlioz asupra poemului lui Ivan și afirmă existența lui Iisus prin mijlocirea unei povestiri despre întâlnirea dintre Iisus și Pilat din Pont. Dar, oricât de sclipitor ar fi fost talentul de povestitor al lui Woland, audiența lui nu se lasă ușor convinsă. Berlioz își exprimă dubiile lui serioase în privința autenticității povestirii, ceea ce o plasează în categoria textelor apocrife. În loc să obțină ceva autoritate ca narator al unei astfel de istorii extraordinare, Woland nu face decât să convingă doi literați că este un străin nebun, de care e mai bine să se ocupe poliția sau să fie internat într-un institut de boli nervoase. Departe de a reuși să salveze ideea vulnerabilă subliniată de poemul lui Ivan, Woland își vede discreditată propria poveste.

Cum Ivan și Berlioz nu dau nici un semn că ar lua în serios argumentele despre existența lui Dumnezeu sau a diavolului, Woland catalogheazā strategia lor polemică: „La dumneavoastră orice cauți nu găsești"[38]. Încercarea lui de a anula lipsa de credință începe așadar cu un atac asupra cuvintelor golite de înțeles, care va duce cu timpul la o veritabilă reformă a felului în care moscoviții folosesc limbajul. Inițial, propoziții de genul refrenului recurent din roman, „dracu' știe", sau cea a Margaretei, „mi-aș vinde și sufletul diavolului", au statutul pe care Berlioz aspiră să-l confere cuvintelor: clișee golite de înțeles[39]. Totuși, în urma vizitei lui Woland, astfel de vorbe sunt radical transformate. După ce își recapătă iubitul, după vizita pe care i-o face diavolului, Margareta reacționează la modul nechibzuit în care maestrul folosește cuvintele – „Dracu' știe ce-i asta! Dracu', dracu', dracu'..." –, răspunzând: „Adineauri, fără să vrei, ai spus un adevăr [...], dracu' știe ce-i asta și poți să mă crezi, dracu' o să aranjeze totul!"[40]. Această credință este împărtășită de cititor, care tocmai a citit în capitolul anterior

cum „Destinul maestrului și al Margaretei este hotărât" de Woland. Pe tot parcursul romanului, Woland literaturizează metafore și clișee, oferindu-se drept referent pentru expresii anterior goale de conținut.

Diavolul are o slăbiciune pentru literal; totuși, pus dinaintea dificilei provocări de a-i convinge pe moscoviții contemporani de adevărul din spatele cuvintelor lui, el nu se sfiește să folosească retorica. După ce povestea lui despre Iisus și Pilat este primită cu scepticism și luată în râs, diavolul se învață minte și schimbă tactica. De aici încolo va încerca să sugereze existența lui Dumnezeu invocând negativul său tradițional, diavolul. Această poziție de mijloc marchează alegerea strategică pe care o face diavolul, îmbrățișând un mijloc retoric special – litota. O figură de stil în care o afirmație se exprimă prin negarea opusului acesteia (ca atunci când „nu necenzurat" înseamnă „cenzurat"), litota are legături complexe cu vremurile. Woland apelează la litotă când își dă seama de această vulnerabilitate a istoriei lui, ca și a textului lui Ivan, în fața ateismului declarat al moscoviților. Michael Holquist atrage atenția asupra practicii folosirii litotelor provocate de cenzură: „Concentrându-și în mod necesar atenția asupra a ceea ce neagă, cenzura se autodefinește ca versiune a litotei, o formă radicală de meioză cu orientare politică"[41]. Cenzura lasă semne nu doar asupra autorității (în disoluție) a cuvântului, ci și asupra modului în care Woland răspunde, prin litotă, la această provocare.

Romanul se fundamentează așadar pe o absență, și anume pe textul cenzurat al lui Ivan, poemul despre Iisus pe care nu-l vom citi niciodată. Nu este deloc întâmplător că romanul se deschide cu aluzia la lipsa unui text ce a fost cenzurat: pe tot parcursul romanului există multe texte cenzurate sau mutilate, aflate aparent dincolo de ceea ce putem citi. Romanul maestrului, din care sunt inserate fragmente în textul pe care îl citim, este cel mai evident exemplu; încercarea acestuia de a publica romanul declanșează „catastrofa" pe care o trăiește, este începutul drumului care îl duce la casa de nebuni. Când își duce romanul la un redactor, maestrul este privit „de parcă mi se umflase obrazul din cauza vreunui abces la măsea" și este întrebat „cine m-a inspirat să scriu un roman cu o temă atât de ciudată"[42]. Ceea ce se ascunde sub această formulă vagă este lămurit curând în avalanșa de articole care condamnă fragmentul de roman, publicat finalmente, ca fiind o „apologie a lui Iisus Hristos"[43]. Întrebarea pe care și-o pun cu toții este cum acest „fanatic religios [...] și-a pus în gând să strecoare (din nou același cuvânt afurisit) [romanul] în presă"[44]. Romanul maestrului este de fapt subiectul unui faimos scandal de cenzură, atât de faimos, încât Ivan își amintește de el ani buni după aceea. Romanul cu pricina este de fapt al doilea text despre Iisus Hristos (și Pilat) a cărui absență este punctată în compoziția lui Bulgakov. Cele două capitole rămase din romanul maestrului, împreună cu istoria detaliată a peripețiilor care au dus la lipsa restului romanului, dramatizează din nou

imaginea unui text vulnerabil și violat. Incapabil să anuleze scepticismul cititorilor, textul, ca și autorul lui, devine victima lor.

Cenzura se insinuează chiar și între cuvântul lui Dumnezeu și istoriile Evangheliilor, așa cum reiese limpede din discuția purtată de Iisus cu Pilat din Pont:

> Umblă mereu unul [Levi Matei] cu pergament din piele de țap în mână și scrie tot. Într-o zi mi-am aruncat ochii pe acest pergament și m-am îngrozit. Nu rostisem nimic din ceea ce scria în el. L-am implorat: arde, rogu-te, pergamentul tău! Dar el mi l-a smuls din mână și a fugit[45].

Poate că Levi Matei încerca să se arate credincios, dar, așa cum sugerează naratorul, el scrie ceea ce aude și înțelege – nu ceea ce propovăduiește Yeshua. În lipsa manuscrisului lui Levi, cuvintele lui Yeshua sunt pierdute pentru vecie și autoritatea Evangheliilor este pusă fundamental la îndoială. Insinuându-se în această descriere a Evangheliilor pe cale de a se naște, cenzura – inevitabilă, chiar dacă involuntară – pune la îndoială ideea unei limbi universale, unice și sacre și înlocuiește originalul, acum compromis, cu apocrife[46]. În felul acesta, cenzura pune reflectorul pe lipsa unei autorități legitimante a textului, nici a lui Dumnezeu, nici a establishmentului, ceea ce lasă textul deschis la propria sa influență, la o lectură care își rezervă dreptul de a schimba textul.

Oarecum detectabile la numeroși naratori adeseori imposibil de identificat, această serie de texte cenzurate, a căror lipsă parțială este menționată în mod repetat și ale căror fragmente îndoielnice sunt puse laolaltă pentru a alcătui *Maestrul și Margareta*, dau romanului aspectul unui palimpsest. Ca atare, criza declanșată de efectele cenzurii asupra celorlalte texte – al maestrului, al lui Ivan și al lui Yeshua – se mută către miezul romanului și subminează ideea de lucrare unitară, credibilă și serioasă, ca și ideea de autor tradițional. Atrăgând atenția asupra numeroaselor lui fire narative parțiale, inaccesibile, cenzurate sau distorsionate, romanul pare să reconstituie punerea sub semnul întrebării a statutului textului.

## „Realitatea fantastică" stalinistă și practicile ei textuale

În încercarea de a relata o istorie a cărei morală, conform protagonistului ei autoritar, este că „El [Iisus] a existat pur și simplu, și asta e tot", naratorul se vede limitat la folosirea unui limbaj care, așa cum descoperă toți scriitorii din roman, este compromis, vulnerabil și lipsit de autoritate[47]. Povestirea lui Levi Matei

demonstrează că nu este vorba despre o criză nouă. Soluția nu este nici ea nouă, ci sugerată deja de diavolul lui Ivan Karamazov: „Dacă dovedești că există diavolul, atunci ai dovedit că există Dumnezeu? [...] în secolul nostru, [...] e retrograd într-adevăr să crezi în Dumnezeu, numai că eu, vedeți dumneavoastră, sunt drac, și, după câte știu, în dracu' oricine poate să creadă. Cine nu crede în diavol?"[48]. Acest diavol legendar se bazează și el din greu pe litote, pe care le numește „metoda specială" a lui. Diavolul implementează această metodă pentru a-i convinge pe scepticii moderni de propria existență. Susține că nu există de fapt și, în timp ce vorbește despre asta, silește audiența să tragă concluzia opusă[49]. În încercarea lui de a oferi cea mai convingătoare și mai „realistă" imagine a lumii de dincolo, diavolul se oprește asupra uneia dintre instituțiile ei, poliția secretă: „Și la noi bârfeala e în floare, la fel ca și pe meleagurile voastre, dacă nu chiar mai mult. Și, în sfârșit, denunțurile (*donosii*), că doar și noi avem o secție unde se primesc anumite «informații» (*svedenia*)"[50]. Interlocutorul lui Ivan sugerează existența lui Dumnezeu discutând despre tipul de supranatural pe care îl consideră cel mai credibil – diavolul și poliția secretă. Poate că motivul pentru care diavolul vine la Moscova în anii 1930 este că acolo e locul special unde poate să pună în practică ideile sale despre litote și poliția secretă.

„Capitală a raționalismului", Moscova nu lasă prea multe uși deschise supranaturalului, condamnând scrisul și lectura de literatură fantastică decadent burgheză, care trebuie să fie înlocuite de realismul socialist. Totuși, oferă încă un tip de fantastic, al ei propriu: „Realitatea fantastică însăși a fost stimulată de perioada lui Stalin, farfuriile zburătoare ca element al istoriei... Viața însăși a devenit fantastică și pentru a reda acest lucru am fost nevoit să recurg la fantastic", a declarat Andrei Siniavski. A continuat declarând că *Maestrul și Margareta* este „singura lucrare care a surprins" natura acestui tip de fantastic, izvorât din lumea de coșmar orchestrată de Stalin[51]. În analiza pe care o face iraționalului din opera lui Bulgakov, începând cu *Diavoliada* (o scurtă povestire despre diavol, din perioada de început) și terminând cu *Maestrul și Margareta*, Edwards susține, în aceeași linie, că „evenimentele fantastice decurg firesc din absurditățile vieții cotidiene în confuzia postrevoluționară"[52]. Edwards sugerează că în *Maestrul și Margareta* denunțurile, disparițiile și execuțiile sunt elementele de legătură între real și fantastic.

Acest tip de fantastic stalinist aduce o nuanță nouă genului descris de Tzvetan Todorov. El „dă naștere unor sentimente de nesiguranță în ordinea firească a lucrurilor" transgresând spațiul lecturii și modelând realitatea cotidiană. Mai mult, creează „o profundă teamă și teroare", insinuând nu doar unui cititor subiectiv, ci unei întregi comunități „existența unor lumi și puteri nebănuite"[53]. Statul polițienesc supranatural este apropriat de Woland, care exploatează această ultimă și extrem de periculoasă deviație de la raționalism pentru a „strecura" ideea

lui despre supranatural, și anume pentru a-i convinge pe moscoviți de existența lui Dumnezeu. Adaptând abordarea lui Woland la propriul său proiect literar, naratorul pare să-și însușească în joacă tipul de scriitură și de lectură pe care un atare tip de fantastic o impune, pentru a-și legitima textul suspect. O analiză făcută pe *Maestrul și Margareta* alături de dosarul personal al lui Bulgakov, trecut de la CEKA la KGB, demonstrează o ciudată similitudine în organizarea narațiunii.

## Dosarul personal al lui Mihail Bulgakov

O reconstituire a dosarului lui Bulgakov, din documentele făcute publice de fosta KGB, dezvăluie conținutul neobișnuit al unui dosar de scriitor: multiple copii ale jurnalului său și ale nuvelei *Inimă de câine* (*Sobace serdțe*), rapoarte de supraveghere și ale informatorilor, consemnări din cele două ședințe de interogatoriu la care a fost supus Bulgakov, precum și notele și deciziile OGPU[54]. Mult mai neobișnuite pentru un dosar sunt cele două scrisori adresate de Bulgakov direct către OGPU, una în care solicita returnarea manuscriselor care îi fuseseră confiscate și o a doua în care le cerea „să nu obstrucționeze transmiterea scrisorii sale din 28 martie 1930 către Guvernul Uniunii Sovietice"[55]. Scrisoarea respectivă era un curajos *crie de cœur** pe care Bulgakov îl lansa guvernului și în care se plângea că este persecutat politic și solicita să i se permită fie să lucreze, fie să emigreze. Scrisoarea chiar a ajuns la guvernul sovietic, ca și la OGPU, al cărui șef, Iagoda, a citit și a însemnat cu grijă conținutul ei înainte de a da ordin ca lui Bulgakov să i se ofere „ocazia să lucreze acolo unde vrea". Scrisorile dovedesc faptul că scriitorul era acut și profund conștient de interesul pe care OGPU îl manifesta față de el. Manuscrisele confiscate ale lui Bulgakov i-au fost returnate în 1929, când scriitorul se pare că a decis să-și ardă jurnalul incriminant și a jurat că nu o să mai țină niciodată unul. Dramatica sa renunțare la scrierea unui jurnal pare foarte nimerită într-o perioadă când narațiunile la persoana întâi deveneau cel mai periculos tip de literatură, unul ușor de convertit în dovadă concludentă împotriva autorului[56]. Din această perspectivă, schimbarea, identificată convingător de Edythe Haber în profilul naratorului lui Bulgakov, dintr-un intelectual vulnerabil, și mai ales autobiografic, într-un narator mai evaziv și satiric poate fi considerată o strategie de apărare[57]. Voi încerca să demonstrez că acest puzzle abil construit al vocilor narative din ultimul roman al lui Bulgakov este punctul culminant al procesului sus-numit. Enigmaticul narator din *Maestrul și Margareta* este o mască, menită să joace și rolul de scut protector al autorului vulnerabil, care imită adversarul amenințător, un agent al poliției secrete.

* Apel disperat (fr.) (n.tr.).

Un document ce merită menționat din dosarul lui Bulgakov este nota unui informator, „scrisă de cineva apropiat de cercurile literare și teatrale"[58]. Vitalie Șentalinski observă că „pare evident că autorul nu era el însuși un apropiat al lui Bulgakov, pentru că s-a folosit de serviciile altora"[59]. Informatorul reproduce zvonurile care circulau printre scriitori despre scrisoarea lui Bulgakov către guvern și discuția telefonică purtată cu Stalin. Felul în care tratează subiectul este imaginativ. Deși este evident că nu a fost de față, ci a auzit povestea sub forma unui zvon, informatorul alege dialogul, și nu relatarea indirectă, atunci când repovestește conversația telefonică dintre Bulgakov și Stalin. Raportul lui se inspiră dintr-o sumă de istorisiri complexe și adeseori divergente, pe care le redactează împreună cu o narațiune coerentă, încheiată cu o concluzie univocă, deosebit de flatantă pentru „întâiul cititor": „Trebuie spus că popularitatea lui Stalin a cunoscut o dezvoltare pur și simplu extraordinară. Despre el se vorbește cu căldură și afecțiune, iar legendara istorie a scrisorii lui Bulgakov este repovestită în diferite forme"[60]. Acest interes manifestat de informator înclină în mod clar spre bârfa literară, mai degrabă decât spre literatură sau chiar realitate, dat fiind că poliția cunoștea conținutul real al discuției telefonice. În ansamblu, nota respectivă oferă un exemplu reprezentativ despre modul în care tehnicile ficționale erau însușite în redactarea dosarelor.

Scena din deschiderea romanului lui Bulgakov răstoarnă sensul acestei apropieri, evocând tonul și convențiile unor astfel de rapoarte ale informatorilor și sintezele anchetatorilor bazate pe respectivele note. Ea are loc în Lacurile Patriarhului, un parc din Moscova unde se putea întâmpla ca naratorul, la fel ca oricare dintre cititorii lui contemporani, să meargă la plimbare și să dea peste personajele scenei cu pricina. Într-adevăr, prima descriere a personajelor lasă impresia că sunt doi cetățeni necunoscuți, care se plimbă în fața naratorului nostru. Descrierea făcută de el se limitează strict la aspectul lor fizic și constă dintr-o enumerare a aceloraşi atribute: vârsta, înălțimea, carura, părul, hainele. „La ceasul unui amurg învăpăiat de primăvară, la Moscova, în parcul Patriarșie prudî [Lacurile Patriarhului], își făcură apariția doi cetățeni. Primul, un bărbat la vreo patruzeci de ani, îmbrăcat în haine gri de vară, mic de stat, brunet, dolofan și chel [...]"[61]. Al doilea paragraf continuă identificarea celor doi cetățeni într-un mod aparte: numele, pseudonimul și funcția. „Primul era Mihail Aleksandrovici Berlioz în persoană, redactorul-șef al unei reviste lunare literar-artistice și președintele consiliului de conducere [...], iar tânărul său însoțitor – poetul Ivan Nikolaevici Ponîrev, care semna cu pseudonimul Bezdomnîi [Pribeagul]"[62]. Deși rămâne în sfera faptelor, de data aceasta naratorul introduce informații care nu ar putea fi povestite doar prin observarea ad-hoc a personajelor sale. Mai mult, ascultându-le conversația, naratorului îi scapă anumite aspecte, dar completează golurile cu informații ulterioare: „«Ei, așadar...», reluă el [Berlioz ] firul întrerupt al discuției. Era vorba,

după cum s-a aflat mai târziu, despre Iisus Hristos"[63]. Relatarea pe care naratorul nostru o face despre personajele lui nu este așadar una complet spontană; de fapt, mai degrabă este un raport care se sprijină pe informații din diverse surse. Ceea ce nu poate să audă naratorul poate să fie auzit de altcineva sau poate fi dezvăluit ulterior, de unul din interlocutori. Forța naratorului nostru rezidă în abilitatea sa de a accede la aceste diferite relatări, oferindu-ne astfel informații foarte interesante și adesea secrete.

În legătură cu informatorii, merită să menționăm că majoritatea narațiunilor din *Maestrul și Margareta* sunt scrise din punctul de vedere al unui personaj nesemnificativ. Aceste personaje se schimbă adeseori, iar prezența lor în cadrul narațiunii rareori dovedește o relație importantă cu evenimentele narate din perspectiva lor. Faptul că sunt mijlocul nostru de locomoție prin Moscova și prin narațiune se justifică prin prezența lor întâmplătoare la locul unde se petrece un eveniment important. Aceste personaje episodice fragmentează fluxul povestirii. Mai mult, naratorul recunoaște că ele sunt departe de a fi ideale în raport cu accesul lor la evenimente. Levi Matei, care reprezintă punctul nostru de vedere în povestea esențială a crucificării lui Iisus, s-a aflat literalmente în cea mai proastă poziție din care să urmărească evenimentele: „Ca să privească supliciul, omul acela nu-și alesese locul cel mai bun, ci pe cel mai rău. Dar [...] și asta, pentru un om care dorea să treacă neobservat și nimeni să nu-l tulbure, era desigur destul"[64]. Contabilul Vasili Stepanovici este un modest picaro care trece prin trei birouri moscovite. Într-unul, șmecheriile diavolului îl răpiseră pe director și lăsaseră doar costumul acestuia ca să-i primească pe cei veniți în vizită; în al doilea, întregul birou cânta obsesiv fără să se poată opri. Vasili Stepanovici sfârșește prin a ajunge într-un al treilea birou, unde este anchetat de poliție. Majoritatea naratorilor noștri episodici, precum Nikanor Ivanovici, președintele asociației de locatari, sau Ivan Bezdomnîi, ajung într-adevăr să scrie rapoarte pentru poliție, fie la sediul acesteia, fie la spitalul psihiatric pe care anchetatorii îl vizitează oricând doresc[65]. Naratorul nostru produce o ingenioasă compilație din istorisirile lor, o compilație în care se întrevăd semnele lăsate de numeroșii observatori și mai multe niveluri de discernământ.

Încrederea acordată diferitelor relatări, limitate și chiar defectuoase, se face în parte responsabilă pentru caracterul straniu de neuniform al narațiunii. Pentru că, în ciuda forței lui atotcuprinzătoare și a abilității de a urma o intrigă relevantă, naratorul nostru se bizuie doar pe relatări parțiale, pe care le pune laolaltă. Spre deosebire de modelele tradiționale ale omniprezenței sau omniscienței, forța naratorului nostru, fie el Dumnezeu sau autorul realist, nu este vizibilă în fiecare detaliu. Așa cum vom vedea, se poate ca el să piardă fragmente importante din conversație, când personajele șoptesc sau închid o ușă. Forța lui rezidă în colectarea istoriilor disparate ale naratorilor neînsemnați prezenți în roman, colectare

pe care, în consecință, o exploatează. Cu rezumatele și rapoartele lor, în care expresia literară novice sau experimentată se combină cu jargonul polițienesc, acești naratori insignifianți se potrivesc perfect profilului dubios al informatorului, așa cum este el păstrat în dosarul personal al lui Bulgakov.

## Repetițiile cu diferențe suspecte: scriitorul copist

O altă particularitate stilistică importantă, vizibilă pe la cusăturile romanului, cu alte cuvinte, la trecerile de la un capitol la altul, este repetiția ultimei fraze din capitolul anterior la începutul următorului capitol. Toate cele cinci capitole ale povestirii din Ierusalim încep cu repetiția ușor modificată a ultimei fraze din capitolul anterior. Ultima frază din capitolul 15 este: „Dar păsările amuțiră curând, și Ivan văzu în vis cum soarele sta să se prăvale peste muntele Golgota, iar muntele era împresurat de un dublu cordon de soldați..."[66]. Începutul următorului capitol renunță la prima parte a frazei și schimbă punctuația: „Soarele sta să se prăvale peste muntele Golgota, iar muntele era împresurat de un dublu cordon de soldați"[67]. La fel, capitolul 24 se încheie astfel: „«Întunericul, venit de pe Mediterana, învăluise orașul atât de odios procuratorului...» Da, întunericul..."[68]. Următorul capitol dovedește o diferență și mai subtilă, dispariția sintagmei „Da, întunericul...". Nu există un motiv explicit pentru aceste repetiții, dar există anumiți indicatori pentru interpretarea lor. Înainte de încheierea primului capitol, accentul lui Woland slăbește și apoi dispare, iar el începe să povestească. Deși cuvintele rămân identice în cele mai multe dintre aceste fragmente, punctuația se schimbă în toate, înlocuind punctele de suspensie cu punctul. Diferiții markeri de oralitate, ca repetiția frazei „Da, întunericul", precum și cuvintele care marchează prezența povestitorului, sunt eliminați și ei din versiunea repetată a frazelor. Repetițiile aparent redundante marchează astfel o anumită schimbare, o trecere către un stil mai „neutru", formal, scris. În fiecare caz, naratorul regizează cu grijă pretextul pentru începutul povestirii: primul episod, discuția lui Pilat din Pont cu Yeshua, se presupune că este povestit de Woland în momentul întâlnirii lui cu Ivan și Berlioz. A doua parte a povestirii, crucificarea, este visată de Ivan; celelalte două capitole sunt citite de Margareta în manuscrisul recuperat al maestrului. Fiecare dintre aceste pretexte este introdus oarecum fără întrerupere în narațiune, deși rămâne deschisă întrebarea cum ajung fragmente de provenienă atât de diferită să compună o poveste coerentă. Repetițiile accentuează acea întrebare. Ele elimină măștile narative ale lui Woland, Ivan sau Margareta și, astfel, ridică din nou întrebarea despre cine este cel care spune sau mai degrabă scrie – ori poate doar transcrie – textul pe care îl citim. Este nimerit că în versiunea cenzurată a

romanului fraza „da, întunericul" a fost tăiată. În felul acesta, diferența dintre cele două pasaje, ca și curiozitatea pe care ar putea-o stârni o astfel de dispariție ciudată din capitolul următor au fost cu atenție periate din prima ediție apărută în Uniunea Sovietică[69].

O altă tehnică narativă stranie, folosită de Bulgakov în nuvela *Inimă de câine*, ar putea arunca puțină lumină asupra ciudatelor repetiții sau transcrieri din *Maestrul și Margareta*. În *Inimă de câine*, tânărul doctor Bormenthal ține jurnalul unui experiment inițiat de mentorul său, profesorul Preobrajezenski. Având drept scop îmbunătățirea speciei umane, experimentul o ia razna și transformă un câine obișnuit într-un comunist oportunist. Dat fiind rezultatul extraordinar al situației, profesorul este vizitat de un grup de oficialități, misterioase și amenințătoare, probabil poliția. Anticipând astfel de vizite, tânărul doctor Bormenthal își arde jurnalul – așa cum și Bulgakov o va face peste câțiva ani. Întrebarea, desigur, este cum acest jurnal, al cărui proprietar a făcut totul pentru a-l ține departe de ceilalți, apare dinaintea noastră, cititorii. La fel, narațiunea încearcă să reproducă conversațiile personajelor în momente când ele se tem să nu fie auzite de informatorii care trag cu urechea din spatele ușilor. Când vorbesc în șoaptă sau într-o limbă străină, narațiunea este întreruptă sau prinde doar cuvinte scurte, izolate.

> Filipp Filippovici ciuli urechile și zise ridicând un deget:
> — O clipă doar... Parcă am auzit niște pași...
> Își încordară amândoi auzul, dar coridorul rămase cufundat în liniște.
> — Mi s-a părut, rosti Filipp Filippovici și începu să vorbească cu aprindere în germană. În cele răspunse răsunară de câteva ori cuvintele „caz penal" rostite în rusă[70].

Așa cum observă Curtis, în *Maestrul și Margareta* „maestrul descrie experiența sa cu OGPU cu o voce atât de stinsă, încât ea este imperceptibilă nu doar pentru narator, ci, aparent, și pentru cititor"[71]. Naratorul nostru are cunoștințe destul de limitate despre informațiile la care poate trage cu urechea sau pe care le poate copia. Nu se dau nici un fel de explicații atunci când jurnalul lui Bormenthal ne este reprodus. Totuși, reproducerea lui demonstrează clar că noi citim nu jurnalul propriu-zis, ci doar o copie pe care cineva a făcut-o după el: există tăieturi acolo unde apar aspecte medicale prea abstracte și, în mod curios, nu sunt folosite semnele de punctuație, ci sunt reprezentate de cuvinte: „Un câine de laborator în vârstă de aproximativ doi ani. Mascul. Rasa: dulău de curte. Nume – Șarik. [...] Greutatea – 8 kg (*semnul mirării*)"[72]. Singurul paragraf în care naratorul prezintă jurnalul indică un copist meticulos și practic: „DIN JURNALUL DOCTORULUI BORMENTHAL. Un caiet dictando subțire, plin de însemnările doctorului Bormenthal. Primele două pagini erau scrise îngrijit, mărunt și clar, apoi scrisul devenea lăbărțat, agitat, cu multe pete"[73]. Acest preambul încadrează misterios

jurnalul, incitând cititorul să se întrebe cine ar fi putut obține acces la compromițătorul jurnal, pentru ca apoi să ni-l ofere.

Minore, dar subliniate cu grijă, diferențele dintre original și versiunea de jurnal pe care o citim sugerează faptul că este o transcriere. Un tip similar de rezumat prefațează și copiile după scrisorile, manuscrisele și documentele găsite în dosarele poliției secrete. Dat fiind obiceiul poliției secrete de a face copii după originale, pentru copist era foarte relevant să menționeze în copie caracteristicile originalului care s-ar fi pierdut, cum ar fi dacă era olograf sau dactilografiat. Bulgakov pare să facă aluzie la una dintre practicile cele mai obișnuite ale poliției secrete privind manuscrisele confiscate, aceea de a copia documentul în totalitate sau în cea mai mare parte și de a păstra apoi copia pentru o vreme, chiar dacă uneori originalul era înapoiat autorului. Era aceasta o practică într-atât de frecventă, încât o parte semnificativă a activității de constituire a unui dosar de poliție secretă o reprezenta probabil munca de copiere. Copiile, adeseori incomplete și tendențioase, înlocuiau originalul, care era fie distrus, fie returnat proprietarului. Copia devenea varianta finală a textului, pentru că manuscrisul original, chiar și returnat autorului, devenea atât de suspect odată ce fusese confiscat, încât era practic nepublicabil. Un astfel de exemplu, discutat în detaliu în capitolul 5, este *Jurnalul fericirii* al lui Nicolae Steinhardt, pe care poliția secretă l-a fotografiat mai întâi, în secret, acasă la Steinhardt, iar apoi l-a confiscat și copiat, înainte de a-l înapoia autorului[74]. Dintre textele literare care ne-au parvenit, la fel ca *Jurnalul fericirii*, grație copiilor făcute de poliția secretă, cel mai faimos este poate *Jurnalul* lui Bulgakov. Confiscat în 1926, jurnalul a fost copiat de poliția secretă și apoi returnat lui Bulgakov, care, așa cum s-a menționat anterior, i-a dat foc, pentru că era un document compromițător și compromis[75]. Jurnalul a fost publicat pentru prima dată în 1990, la scurt timp după ce a fost descoperit în arhivele KGB[76].

În această lumină, micile variații din *Maestrul și Margareta* pot să atragă în același fel atenția asupra muncii naratorului, de a copia, compila și antologa fragmentele de povestiri. Secvențialitatea clară a unor fragmente de povestiri, aparent aleatorii – visul lui Ivan, care reia narațiunea exact din punctul unde o lăsase diavolul; și Margareta, care se întâmplă să dea exact peste capitolul din manuscrisul maestrului care continuă povestea lui Ivan –, s-ar putea dovedi mai puțin miraculoasă decât pare la prima vedere. Ea ar putea fi într-adevăr rezultatul unei munci de atentă copiere și compilare depuse de narator. În ciuda provenienței lor atât de diferite, aceste trei fragmente ale povestirii din Ierusalim au ceva în comun: toate trei puteau să ajungă într-o arhivă a poliției secrete. Ni se spune explicit că apariția lui Woland la Moscova fusese temeinic documentată prin rapoarte făcute de martori și informatori către poliția secretă. Îl urmărim pe Ivan chinuindu-se să scrie un raport cuprinzător și coerent despre întâlnirea și conversația cu Woland, care include și povestea acestuia din urmă despre Yoshua. Implicat în felul

acesta în caz și închis într-un spital de boli mintale, visele lui Ivan se poate foarte bine să fi făcut subiectul unei discuții cu profesorul Stravinski, ale cărui saloane de psihiatrie apar, pe tot parcursul romanului, ca anexe ale sediului poliției. Naratorul nostru are acces nu doar la rapoartele poliției, ci și la cercetările unei „echipe de experți în psihiatrie", din care este foarte probabil să fi făcut parte și cel mai respectat psihiatru din Moscova, același profesor Stravinski. Așa cum își reamintește chiar maestrul însuși, scandalosul său roman a trecut prin numeroase birouri redacționale, dar și ale cenzurii. Conform unei practici contemporane, bine cunoscută de Bulgakov, un astfel de text ar fi fost cel mai probabil copiat și depozitat pentru a fi păstrat permanent, înainte ca manuscrisul să fie înapoiat autorului compromis.

Așa cum au văzut cu ochii lor atât Bulgakov, cât și maestrul, manuscrisele ard cu adevărat. Dar, fără știrea scriitorului, se execută copii; mai mult sau mai puțin distorsionate, ele ajung până la urmă la cititor. Repetițiile și trecerile deosebite din *Maestrul și Margareta* ni-l arată pe narator la lucru, copiind diverse texte și, mai important, copiind întocmai practica copierii. Această practică este caracteristică unui gen care amenința să confiște și să încorporeze chiar manuscrisele lui Bulgakov – dosarul de poliție secretă. Pentru a răspunde acestei amenințări, autorul și-a structurat textul ca pe o copie și a imitat aspectul unui dosar. Personajele principale din *Maestrul și Margareta* sunt prezentate în limbajul specific al descrierilor de poliție, cu ajutorul biografiei personale și al semnelor particulare. Ochiul naratorului nostru pare atotvăzător, dar, examinată îndeaproape, viziunea lui apare mai mult ca o compilație atentă a unor observații imperfecte, făcute de persoane care trag cu urechea, de trecători și de contabili, cu toții informatori, cel mai probabil. Înzestrat cu acest tip special de omnisciență, naratorul din umbră pune laolaltă rapoarte. Lăudându-se cu rezultatul muncii sale, el îi provoacă pe rivalii care lucrează la aceeași piesă: acești rivali se dovedesc a fi nu niște babușca locale, ci mai degrabă agenți ai poliției secrete, ocupați și ei să rezolve cazul lui Woland. Imitând munca lor asupra dosarului de poliție secretă, naratorul încearcă să-și însușească forța acestui gen emergent și să refacă autoritatea textului literar, apelând tocmai la acele practici care începeau să-l pună în pericol. Imitarea dosarului de poliție în *Maestrul și Margareta* nu expune niciodată deplin modelul copiat. Naratorul face referiri subtile la acest model, dar în același timp își acoperă cu grijă urmele. În cazul dosarului de poliție, acesta își fundamentează puterea tocmai pe o astfel de obscurizare a mecanismelor specifice, o putere pe care o preia și textul. Totuși, imitația de dosar al poliției secrete pe care o realizează romanul subliniază unele dintre trăsăturile lui cheie și aruncă lumină asupra impactului profund asupra imaginației literare a vremii.

Întrețesută și obscurizată cu migală, această legătură între naratorul nostru și poliția secretă indică o relație între controlul polițienesc și scris, care merge mult

mai departe decât vechiul model de cenzură și în care arta este victima neajutorată a atotputernicei poliții secrete; se deschide, în schimb, către un model mai complex, în care arta intră în contact cu poliția secretă prin imitarea, aproprierea și *deturnarea* (*détournement*) puterilor ei. În această lume a anchetatorilor-scriitori și a scriitorilor-anchetatori, arta și poliția fac schimb de măști, intră fiecare în rolul celuilalt, dar nu urmează neapărat același drum. Un narator care face aluzie la legăturile lui cu poliția secretă pentru a câștiga autoritate spune ceva despre precaritatea autorității literaturii; dar utilizarea iscusită a aceluiași narator întruchipează și stratagemele ingenioase și curajoase pe care literatura le poate născoci pentru a se împotrivi poliției. În fond, naratorul ascuns al lui Bulgakov este doar o stratagemă, un instrument în mâna autorului.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

3

# Filmul se joacă de-a poliția secretă

Rememorând începutul anilor 1920 în cinematografia sovietică, Moisei Aleinikov, șeful studioului de film „Rus", a povestit istoria „oamenilor de montaj" ai legendarului regizor Lev Kuleșov, care, „îmbrăcați în jachete de piele și cu revolvere, obișnuiau să «aresteze» vechile negative ale filmelor din studio, pentru a reedita acea «mizerie... filmată de burghezie» și a o transforma în noi filme revoluționare – pentru că în țară nu existau pelicule cinematografice"[1]. Următoarele două capitole vor urma indiciul rămas latent în imaginea stranie a realizatorului de film care joacă rolul unui agent de poliție secretă (pentru că, altfel, cine altcineva ar efectua „arestări" costumat în geacă de piele și cu revolver, în locul unei uniforme obișnuite de poliție?) și vor explora un tip de cinematografie despre care consider că a definit deceniile de fundamentare a artei cinematografice sovietice: kino-poliția. Teza mea este că realizatorii de film nu au preluat de la poliția secretă numai aspectul: ei au jucat un rol determinant în proiectele ei importante, de exemplu, în identificarea noului profil al criminalului/dușmanului socialismului și în modelarea reacției publice față de el. Că arta cinematografică a fost o armă în mâna statului sovietic este un clișeu relevant al vremii; unii realizatori de film au fost entuziasmați de el, alții i s-au conformat formal. Dziga Vertov, ale cărui experimente în surprinderea și editarea imaginii criminalului/dușmanului statului le vom urmări ceva mai încolo, și-a descris – surprinzător – aparatul de filmat ca pe un „aparat-armă, îndreptând[u-și] țeava spre oraș"[2]. Aleksandr Medvedkin a construit și chiar a folosit un aparat-armă de filmat; mai târziu, „cine-investigațiile" sale au urmărit „răufăcători" prin toată țara și pe unii dintre ei i-a trimis la închisoare. Populara portretizare a dușmanului sovietelor de către Ivan Pîriev în *Carnetul de partid* (*Partinii bilet*) îi face pe membrii audienței să se cerceteze unii pe alții, altfel riscând să se amestece cu dușmanii poporului, care probabil colcăie în întunericul cinematografelor[3]. După acest capitol, care explorează versiunile de pionierat, chiar dacă heterodoxe, ale kino-poliției, vom trece la un capitol care tratează implicarea în cinematografie a poliției secrete înseși, concentrându-se pe cine-jurnalele de știri și pe documentare, precum și pe superproducția ficțională a OGPU, *Drumul spre viață*.

RUSSIAN-AMERICAN UNIVERSITY LIBRARY

## Filmare și amprentare: teoria și practica cinematografică a lui Dziga Vertov

În exprimarea plastică atât de caracteristică manifestelor sale, Dziga Vertov își compara „lucrul cu camera de filmat" cu „munca agenților GPU, care nu știu ce-i așteaptă, dar au întotdeauna o sarcină bine definită: din încâlceala zdravănă a vieții, ei trebuie să identifice și să investigheze cutare și cutare întrebare, cutare și cutare chestiune"[4]. Surprinzătoarea comparație pe care o face Vertov între camera de filmat și agentul de poliție secretă este parte dintr-o retorică mai amplă a manifestelor și scrierilor lui teoretice, în care cinematografia e legată de controlul polițienesc. Vertov a atacat filmele artistice tradiționale ca fiind o crimă burgheză, le-a „condamnat la moarte" și și-a promovat cine-jurnalele de știri ca luptă împotriva acestei cinematografii suspecte din punct de vedere ideologic[5]. Și-a numit cameramanii agenți de recunoaștere (*razvedciki*) și a descris în repetate rânduri munca ochiului său cinematografic drept „o atentă misiune de recunoaștere efectuată de camera de filmat"[6]. Lăudându-se că a găsit calea unei noi cinematografii revoluționare, Vertov a susținut că aceasta trecea dincolo de zidurile studiourilor cinematografice, „în realitatea pură, plină de propriile drame și subiecte de policier"[7]. Calea pe care Vertov susținea că a descoperit-o în 1923 fusese sugerată, cu doar câteva luni înainte, de Nikolai Buharin, important ideolog bolșevic. Mărturisindu-și slăbiciunea pentru filmele polițiste și reamintindu-i audienței că „Marx însuși era pasionat de romanele polițiste", Buharin a cerut crearea unui Pinkerton Roșu*, un fel de policier al Roșiilor[8]. Ca să transforme un pinkerton într-un Roșu local, scriitorii și cineaștii sovietici erau sfătuiți să renunțe la ficțiune și să folosească în schimb „materiale reale", de exemplu, „activitățile CEKA, ale Armatei Roșii și ale Gărzii Roșii, ca substanță pentru romanele revoluționare" și o nouă „cinematografie, corespunzătoare"[9]. Retorica lui Vertov, și în special orientarea lui spre o realitate definită prin bogăția de teme din genul policier, reia și depășește cu mult apelul lui Buharin pentru o cinematografie care să ilustreze munca reală a CEKA, întrucât pentru Vertov realizatorul de film nu trebuia doar să portretizeze, ci, de fapt, să emuleze munca agentului de poliție secretă și modul în care el aborda realitatea.

Anii 1920 sunt cunoscuți pentru retorica exagerată, iar manifestele lui Vertov oferă unul dintre cele mai înflăcărate exemple de retorică excesivă. Așadar, în ce măsură practica cinematografică a lui Vertov îndreptățește comparația dintre aparatul de filmat și agentul de poliție secretă? O examinare a filmului pe care Vertov

* După numele lui Allan J. Pinkerton (1819-1884), detectiv și spion american de origine scoțiană, fondatorul agenției private de detectivi și securitate care îi poartă numele (n.tr.).

l-a realizat în perioada acelor declarații, *Kino-ochiul* (*Kino-Glaz*, 1924), descoperă scene care oferă crâmpeie captivante din lumea interlopă locală și care ar putea concura cu montajul lui dinamic pentru „captarea atenției spectatorului" și pentru a-i „potoli setea de «subiecte polițiste»"[10]. Urmând titlul „Afacere dubioasă", descoperim cadre obsedante cu bani schimbați din mână în mână. Surprinzându-i în flagrant pe speculanți, cadrul se lărgește și camera le dezvăluie chipurile. Aparent fără să-și dea seama că o cameră îl filmează dintr-un unghi ciudat, plonjat, un bărbat se străduiește să-și ascundă fața în timp ce schimbă bani cu o femeie. După ce le-a surprins din nou, de aproape, învârtelile dubioase, aparatul transfochează înapoi demonstrativ, atrăgând astfel atenția asupra poziției lui ascunse, cocoțat undeva pe un zid înalt sau un acoperiș. Cei doi sunt în continuare vizibili de la distanță, acum încadrați de o sârmă ghimpată. O altă femeie, tânără și frumoasă, stă sprijinită de un perete și fumează. Fixată în capitolul din film despre lumea interlopă, imaginea ei nu putea să nu devină reprezentarea emblematică a prostituatei din anii 1920. Deși aceste cadre sunt, după toate aparențele, exemple de filmare cu camera ascunsă, imaginile emblematice și gesturile teatrale din capitolul despre lumea interlopă al filmului sugerează faptul că Vertov se poate să fi compensat dificultățile de a-i surprinde pe suspecți fără știrea lor printr-o punere în scenă și un montaj manipulativ, creând astfel dușmani pe ecran, în loc să-i surprindă pe viu. În mod ironic, o astfel de creație discutabilă a unor răufăcători fictivi, care se pretinde a fi surprinderea unor criminali reali, nu va face decât să-l aducă pe Vertov mai aproape de realitatea practicilor poliției secrete.

Mâinile speculatorilor care umblă cu bani apar din nou în *Înainte, soviet!* (*Șagai, sovet!*, 1926), împreună cu modalitatea specială de a prezenta personajele, care începe de la mână și apoi urcă spre față. De fapt, această manieră devine o semnătură vizuală izbitoare în *Înainte, soviet!*; mâini care îndosariază documente, care sortează diferite bunuri ilicite, care numără și fac schimb de bani, care umblă cu alimente, care se dezinfectează, care palpează abdomenul unei gravide, care spală și trag apa la toaletă, care iau măsurile pentru un costum nou sau care scriu, bat la mașina de scris, desenează și ard cărți, toate apar primele; chipurile de care sunt atașate apar de obicei în următorul cadru, deși uneori nici măcar nu mai sunt arătate. Cum se explică această obsesie pentru mâini? S-ar putea spune că mâinile erau caracteristice vremurilor. În consemnarea de jurnal din 24 noiembrie 1927, Varvara Stepanova, reprezentantă a constructivismului, scria că Aleksandr Rodcenko, soțul ei și colaborator apropiat al lui Vertov, îi vorbise despre „un film care să spună povestea unui obiect; de exemplu, o bancnotă de zece ruble. Să încercăm să o arătăm doar pe ea, fără oameni. Doar mâini... Un film întreg făcut doar din grosplanuri, unele foarte strânse"[11]. Vertov însuși a scris un studiu (*étude*) intitulat *Mâini*, o listă numerotată, constând din 127 de „cadre" cu mâini – „la pian", „mâna unui polițist", „o manichiură", „o mână care înfige un pumnal", „o mână pe care se trage o mănușă" și așa mai departe[12]. În mod ciudat, doar

Mâinile speculanților, urmate de chipurile lor. *Kino-ochiul*, 1924, stop-cadre mărite.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Femei interlope. *Kino-ochiul*, 1924, stop-cadre mărite.

Biblioteca Centrală Universitară
"Mihai Eminescu" Iași
ISTORIE

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

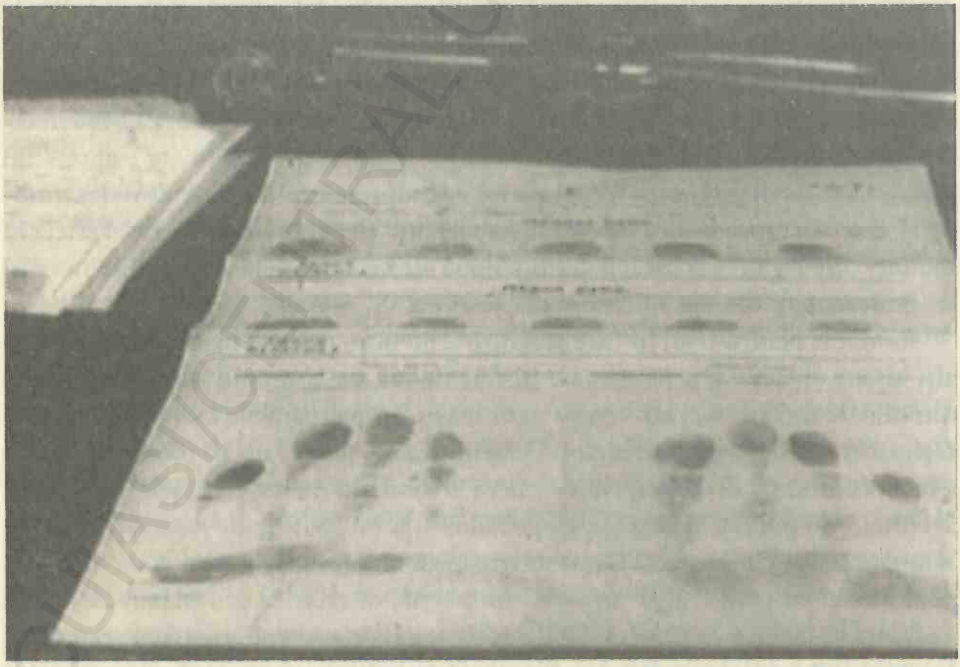
„mâna de polițist" apare de două ori, la numărul 8 și la 101. Uneori, *Înainte, soviet!* pare să fie cea mai apropiată tentativă a lui Vertov de a-și pune în practică această idee îndrăzneață. Toate acestea nu explică însă straniul accent pus pe mâini și, mai specific, tehnica, folosită cu atâta coerență în *Înainte, soviet!*, de a arăta mâinile înaintea chipului, atunci când este prezentat subiectul filmat. În comentariile sale la o secvență din *Om cu camera de filmat*, Yuri Tsivian demonstrează convingător existența unei opoziții între mâini și fețe – mâinile reprezintă munca, producția, în timp ce fața întruchipează serviciile sau traiul ușor[13]. Dată fiind viziunea marxistă pe care o are Vertov asupra lumii, aceste asocieri favorizează mâna, și nu chipul[14]. Ce ar trebui totuși să înțelegem din imaginea misterioasei mâini care ține un revolver, cadru atât de scurt în *Om cu camera de filmat*, încât te întrebi dacă există cu adevărat? Ce reprezintă această mână înarmată – activitatea poliției sau crima unui infractor? Poate că această imagine ambiguă a rămas de la *Mâini* sau de la *Înainte, soviet!*, unde atât mâinile, cât și chipurile sunt mai plurivalente, reprezentând munca, traiul lejer și chiar crima.

Faptul că Vertov a utilizat această tehnică – „întâi mâinile" – încă de timpuriu, de la *Kino-ochiul*, pentru a-i reprezenta pe infractori poate să conțină un indiciu, confirmat de cadrele cele mai frapante cu mâini din *Înainte, soviet!*, o secvență care urmărește cu meticulozitate procesul prelevării de amprente. Oricât de ciudat ar putea să pară în contextul istoriei filmului, preferința constantă pentru mâini, în locul feței, pe care Vertov a demonstrat-o în reprezentarea subiecților săi infractori este în totală consonanță cu amprentarea – sistemul de identificare a infractorilor pe care tocmai îl adoptaseră cei a căror însărcinare oficială era să-i prindă și să-i înregistreze pe acești subiecți, și anume poliția. Amprentarea este singurul sistem de identificare a individului în care mâna are relevanță mai mare decât fața sau orice altă parte a corpului. Chiar dacă ne mirăm de particularitatea acestei preferințe a lui Vertov pentru mână în detrimentul feței atunci când își prezintă subiecții, ubicuitatea amprentării în activitatea modernă a poliției ne face să considerăm de la sine înțeleasă și reconfigurarea la fel de ciudată a corpului aflat în analiză polițienească, o reconfigurare ce – dintre toate părțile corpului – pune accentul pe modestul buric al degetului. Amprentarea a revoluționat modalitățile moderne de a considera și de a reprezenta identitatea infractorului, atât de multă vreme greu de conturat. Refuzând să se lase definită de cei care încercaseră să pătrundă în profunzimile sufletului, în căutarea trăsăturilor de caracter înnăscute, sau de aceia care transferaseră valorile antropometrice în diagrame, iar apoi se angajaseră în calcule ezoterice, identitatea infractorului poate fi cu ușurință surprinsă de cei dornici să studieze cu atenție rețeaua miniaturală de linii și curbe, care se aflase tot timpul la îndemâna lor. Amprentarea a reconfigurat corpul uman nu doar prin deplasarea accentului asupra anumitor părți ale corpului, ci și prin orientarea către diferite modalități de a privi, înregistra, clasifica

și reinvoca (vizual) informațiile. Cu alte cuvinte, amprenta digitală nu doar a înlocuit capul de pe locul lui inițial, din centrul identității infractorului; noua poziție centrală a amprentei avea nevoie și de creier și ochi pentru a putea fi supusă unui proces semnificativ de reținere și refocalizare. Pentru a folosi expresia lui Jacques Rancière, adoptarea la nivel mondial a metodei amprentării a fost posibilă datorită – și, la rândul ei, a permis o ulterioară reală schimbare – percepției și *împărtășirii sensibilului*.

În anii 1920, în vremea când Vertov filma pentru *Kino-ochiul* și *Înainte, soviet!*, amprentarea a fost adoptată definitiv de agențiile de poliție din toată lumea, impunându-se în fața tehnicilor de fotografiere a feței sau de măsurare antropometrică a corpului de la sfârșitul secolului al XIX-lea[15]. Amprentarea a reprezentat de fapt o știre de senzație la momentul respectiv, poliția din lumea întreagă anunțând posibilitatea de a folosi tehnica pentru elucidarea unor cazuri criminale anterior imposibil de rezolvat[16]. În Uniunea Sovietică a anilor 1910 și 1920, amprentarea a făcut vâlvă atât în presa serioasă, cât și în cea de senzație, fiind noua tehnologie capabilă nu doar să demonstreze „științific" vinovăția, ci și să-i salveze pe nevinovați de la sentințe nedrepte[17]. Istorisirile despre dactiloscopia care a disculpat doi fii acuzați că și-ar fi ucis mama sau despre recuperarea de către mama adevărată a unui copil dat din greșeală altcuiva după naștere au alimentat imaginația melodramatică[18]. Atenția publicului a fost atrasă și de spectacolul dovezilor de vinovăție până atunci invizibile, „amprentele latente" lăsate pe oglinzi sparte, lămpi lucioase sau ziare unsuroase abandonate la locul faptei. Cum „cele mai multe dintre amprentele latente sunt incolore", ele erau „«reliefate» sau făcute vizibile prin pudrarea cu diferite pulberi gri sau negre"; apoi erau „conservate ca dovezi, prin fotografiere"[19]. Amprentarea nu doar dovedea vinovăția, ci o făcea spectaculos de vizibilă, „reliefând" și conservând urmele acesteia în moduri care legau inextricabil această nouă tehnică polițienească de alte moduri de reprezentare din epocă: fotografia și filmul.

Renumit pentru felul în care trasa paralele între propria muncă de filmare și alte tipuri de activități prezentate în filmele lui, de la munca de montaj la cea din minele de cărbune, lui Vertov sigur nu i-a scăpat paralela mai strânsă dintre realizarea de filme și amprentare. Detaliind acest proces de amprentare, Vertov s-a concentrat pe două perechi de mâini, mâinile în mănuși de piele neagră, ale agentului de poliție, și cele ale suspectului – la început de neobservat, apoi însemnate serios cu cerneală. După un grosplan al feței suspectului și un cadru de plan mediu cu polițistul și suspectul împreună, revenim la grosplanul cu mâini. Secvența se încheie cu camera de filmat scrutând de aproape rezultatele rapoartelor de poliție, care, exact la fel ca filmul, păstrează nota dramatică a amprentelor suspectului, dar și a scrisului de mână al agentului de poliție. Scena prezintă activitatea realizatorului de film și pe cea a polițiștilor ca fiind analoge: amprentarea,



Amprentarea. *Înainte, soviet!*, 1926, stop-cadre mărite.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ca și filmarea, este un mod deictic de reprezentare, o înregistrare pe hârtie sau peliculă a urmelor materiale lăsate de un obiect[20]. De vreme ce în acest caz obiectul este chiar deicticul însuși, amprentarea putea foarte bine să fi reclamat statutul de *mijloc* deictic de reprezentare prin excelență. În această scenă a amprentării, Vertov prefigurează cu certitudine legătura trasată ulterior de Andrè Bazin între imaginea fotografică și amprentă. După Bazin, „fotografia ca atare și obiectul în sine fac corp comun, după modelul amprentei"[21]. Comentariul lui Bazin a fost reconsiderat în mod repetat într-o teorie recentă a cinematografiei „marcată masiv... de imaginea unui deictic fotografic"[22]. Laura Mulvey scrie: „Un deictic... este un semn produs de «lucrul» pe care îl reprezintă... ceva care trebuie să lase – sau a lăsat – o marcă ori o urmă a prezenței lui fizice. Fie că persistă, ca în cazul anteriorității amprentei, sau nu, ca în cazul actualității cadranului solar, „lucrul" își înscrie semnul la un moment specific în timp"[23]. Lev Manovici reformulează faimoasa afirmație a lui Bazin chiar în definiția pe care o face cinematografiei, deși de data aceasta nu amprenta digitală ține locul deicticului, ci amprenta plantară: „Cinematografia este arta deicticului. Este o tentativă de a face artă dintr-o amprentă plantară"[24]. Practica și teoria cinematografică a lui Vertov arată că amprenta nu este doar o ilustrare inocentă a naturii deictice a cinematografiei, una care ar putea fi la fel de bine înlocuită de o amprentă plantară sau de o umbră. În activitatea lui Vertov, amprenta indică și relația cinematografiei cu controlul polițienesc, o legătură omisă de Bazin și de lucrările mai recente despre deicticul cinematografiei. În ilustrarea metodei amprentării, Vertov urmează apelul lui Buharin, ilustrând activitatea poliției. Dar exact în aceeași secvență filmată, Vertov este fidel și propriei sale idei, conform căreia realizarea unui film nu doar portretizează amprentarea, ci devine ea însăși o formă de amprentare. Preferința surprinzătoare a lui Vertov pentru mână în locul feței în reprezentarea subiecților lui din *Înainte, soviet!* poate fi la fel de bine un efect cinematografic de undă al amprentării, principala metodă a secolului XX pentru identificarea infractorilor, știrea de senzație a anilor 1910 și 1920. Nu ar fi pentru prima dată când un mod de identificare și de reprezentare dezvoltat mai întâi pentru infractori își extinde limitele inițiale pentru a deveni aplicabil și altor categorii, precum străinii, minoritățile, adversarii politici, iar apoi întregii populații. Istoria amprentării oferă de fapt o ilustrare de manual a acestei tendințe[25]. Și mai interesantă aici e posibila extindere a acestei strategii de reprezentare dincolo de domeniul ei inițial, polițienesc, spre sfera cinematografiei, în momentul în care tehnica de identificare a infractorului se transformă într-o metodă cinematografică inovativă.

## Camere de filmat ascunse și expuse artistic

Comparația făcută de Vertov între camera de filmat și agentul de poliție secretă este susținută nu doar de scenele specifice din filmele lui; ea are ecou și în una dintre cele mai importante ambiții ale cinematografiei sale, dorința de a înlocui viziunea falibilă a ochiului uman cu ceea ce dezvăluie obiectivul perfect al camerei lui de filmat. El descrie *kino-ochiul* ca „un ochi cu raze X... capabil să arate oamenii fără nici o mască, fără machiaj [...], să le citească gândurile, denudate de cameră. Kino-ochiul este posibilitatea de a face invizibilul vizibil, de a limpezi neclarul, de face să se manifeste ceea ce este ascuns, de a demasca ceea ce este deghizat"[26]. Pentru a transforma aceste metafore în realitate, Vertov și fratele său, cameramanul Mihail Kaufman, și-au dedicat o parte din uriașele lor eforturi creative dezvoltării unor tehnici de filmare cu camera ascunsă. Au folosit teleobiective și camere de filmat false, care produceau zgomot, atrăgând astfel atenția subiecților filmați, în timp ce camere mai mici îi filmau fără ca ei să știe[27]. Un critic contemporan i-a bănuit că „s-au urcat în pod și au făcut o gaură în tavan pentru obiectivul camerei de filmat"[28]. Au mers până acolo încât s-au deghizat în operatori de telefonie și au ridicat corturi în care să ascundă aparatele[29]. Este firesc ca, atunci când a rememorat începuturile carierei sale, Mihail Kaufman, „omul cu camera de filmat" al lui Vertov, să aleagă să descrie una dintre primele fotografii pe care le-a făcut pe când era copil: în ea, fotografiat fără să știe, un „elev îi suflă altuia răspunsul"[30]. Prevestind în mod ciudat complicatele relații ulterioare pe care Vertov și Kaufman le-au avut cu puterea în ascensiune, fotografia aceea cu aparatul ascuns, în care Kaufman a surprins un mic act nepermis, a avut un efect de bumerang, aducându-i nu recunoștința, ci furia autorităților: a fost exmatriculat[31].

Cu toate acestea, Vertov și-a aliniat în repetate rânduri, și cu bună știință, metodele de filmare cu camera ascunsă la comandamentele puterii de stat, de tip represiv. „Instrucțiunile generale" pe care le-a conceput pentru tehnicile cu „camera invizibilă", consemnate în *Manualul de teren Kinok*, începeau așa: „1) Filmarea pe ascuns – o veche regulă militară: estimare, viteză, atac"[32]. Comparația a fost preluată de unul dintre criticii săi de atunci, care scria că, „în ansamblu, *kinoks* fac uz pe larg, *ca în război*, de practica mascării obiectivului de filmat"[33]. Notițele ilustrate ale lui Vertov despre secvența reprezentativă din *Omul cu camera de filmat*, în care camera privește pe deasupra orașului, dezvăluie o altă comparație evidentă. De această dată, camera este asemănată unei arme, o comparație pe care Vertov a făcut-o în descrierea secvenței filmate și care începe astfel: „Aparatul-armă își întoarce țeava spre oraș. 1. Obiectivul [camerei], dotat cu un dispozitiv, [țeava] filmată ca o armă, de-a lungul – se mișcă ezitant peste oraș"[34]. Punctul

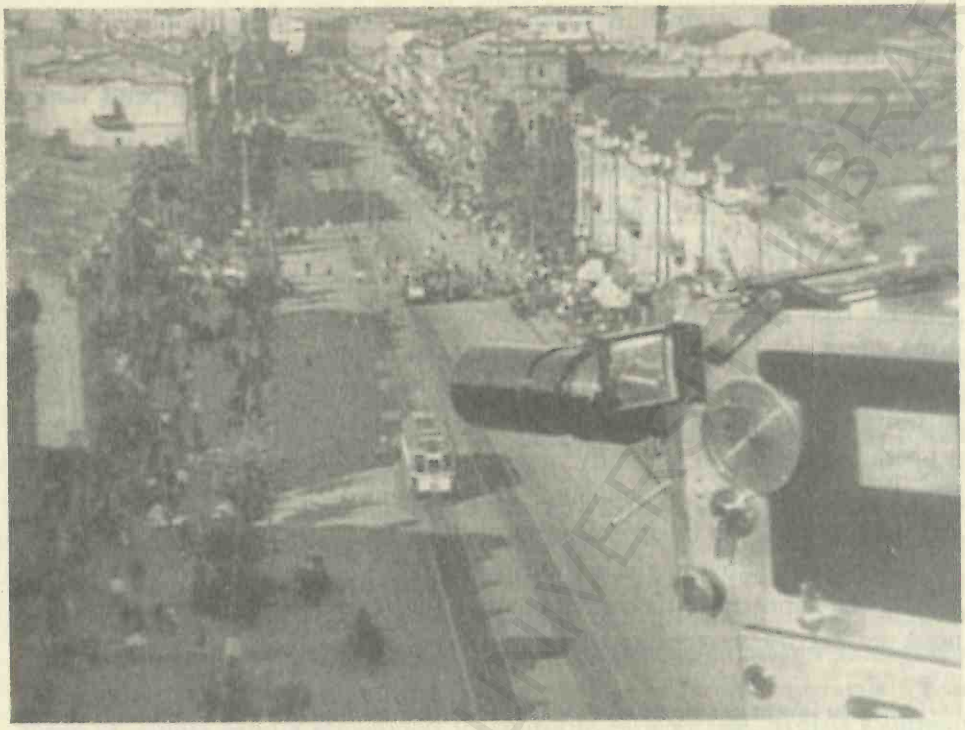
maxim al acestei originale descrieri compară „camera alergând peste oraș" cu renumitul simbol al puterii de stat despotice, înspăimântătoarea statuie a lui Petru cel Mare, care în poezia lui Pușkin „Călărețul de bronz" a prins viață și bântuie orașul[35].

Camera de filmat se transformă așadar – și nu din întâmplare – într-o armă în mâna statului atunci când dă peste infractori și îi prinde în flagrant. Acea privire pe care ai crede-o rezervată infractorilor este extrapolată asupra întregului oraș și manevrarea camerei ca o armă devine un *modus operandi* anunțat cu mândrie. De fapt, cadrele racord, cu imaginea camerei care planează peste oraș ca o armă, oferă detaliile oficierii unei căsătorii și a unui divorț, controlul statului asupra vieții private. În scena divorțului, femeia semnează stângaci documentul, în timp ce încearcă să-și acopere fața cu poșeta. Imaginile cu oameni care își acoperă fețele sunt un laitmotiv care apare în toate filmele lui Vertov. Însă, așa cum îi reamintea chiar el publicului, grație ingenioaselor sale tehnici cu camera ascunsă, „în final nici un spectator nu poate să fie sigur că nu a fost surprins pe peliculă, într-o parte sau alta a Kino-ochiului"[36].

Cel mai cunoscut critic contemporan al lui Vertov, Walter Benjamin, a dat o nouă perspectivă acestei direcții, notând:

> Odată cu inventarea tiparului modern, un număr tot mai mare de scriitori au devenit cititori... Astfel, distincția dintre autor și cititor este pe cale să-și piardă caracterul de fond. Toate acestea pot fi aplicate și filmului... În practica artei cinematografice, mai ales în Rusia, această schimbare a devenit cu preponderență o realitate împământenită... Unii dintre cei pe care i-am întâlnit jucând în filmele ruseşti nu sunt actori, în adevăratul sens al cuvântului, ci oameni care se reprezintă pe *ei înșiși*... În Europa Occidentală, exploatarea capitalistă a filmului refuză să ia spre analiză pretenția legitimă a omului modern de a fi reprodus [reprezentat][37].

Exemplul de marcă al lui Benjamin a fost Vertov, cel mai important reprezentant al „filmului nejucat" din Uniunea Sovietică. „Jurnalul de știri oferă tuturor ocazia de a se ridica de la nivelul de trecător la cel de figurant. Astfel, orice om poate să ajungă parte dintr-o operă de artă, așa cum o demonstrează *Trei cânturi despre Lenin*, al lui Vertov"[38]. Vertov a subminat dramatic diferența dintre public și subiectul filmului, cel mai bine cunoscut fiind începutul de la *Omul cu camera de filmat*, în care a înregistrat pe peliculă oamenii din public în timp ce își ocupau locurile în sala de cinematograf. În vreme ce unele dintre filmele lui Vertov exemplifică utopia lui Benjamin, altele sunt cât se poate de departe de ea. Subiecții lui Vertov nu au cu toții aceleași drepturi asupra mijloacelor de reprezentare, chiar dacă unii dintre ei și-au întors fața spre cameră, demonstrând astfel că sunt conștienți de existența ei și, implicit, că au un anume grad de autoritate asupra propriei portretizări.



„Aparatul-armă își întoarce țeava spre oraș". *Omul cu camera de filmat*, 1928, cadru mărit.

Camera ascunsă, o versiune literarizată a unei cinematografii care prospectează viața, luând-o prin surprindere, reprezintă însăși negarea posibilității de a privi înapoi în obiectivul camerei. Prostituatele și speculanții, aparent filmați de Vertov cu camera ascunsă, nu-i puteau întoarce privirea. Aparatul de filmat al lui Vertov nu a fost mijlocul prin care acești oameni s-au reprezentat pe sine, ci mijlocul care i-a luat prin surprindere și i-a expus. Chiar dacă subiecții lui infractori se poate să-și fi însușit (ilicit) „mijloacele de producție", sigur nu și-au însușit și mijloacele de reprezentare mecanică. „Troika filmului" – regizor, cineast și monteur – este aceea care portretizează cel mai emfatic oamenii fără consimțământul lor sau chiar împotriva voinței lor. Annette Michelson a scris despre „efectul destabilizator" și politic subversiv al aserțiunii lui Vertov despre „adevărata valoare a cinematografiei în convertirea invizibilului în vizibil, în a devoala ce este ascuns, în revelarea a ceea ce este mascat și în transformarea falsității în adevăr"[39]. Michelson susține convingător că „decodificarea realității comuniste" pe care o face Vertov explică o bună parte din ostilitatea establishmentului față de el, o ostilitate care, ulterior, pe parcursul carierei sale, s-a transformat de-a dreptul în hărțuire. Chiar dacă s-a mândrit cu faptul că a scos la lumină infractori, că i-a creat atunci când păreau să fie mai puțin numeroși sau că a abordat întregul oraș

ca pe un subiect-infractor în bătaia armei, camerele de filmat ale lui Vertov, ascunse sau expuse artistic, au atras atenția asupra unei laturi mai problematice a conversiunii sale cinematografice a invizibilului în vizibil, una care imită, mai degrabă decât să saboteze, activitatea poliției.

## Filmul original al procesului-spectacol și publicul acestuia

Vertov a fost unul dintre primii realizatori de film care au înregistrat pe peliculă deținuții politici. O bună parte din primele opt ediții ale jurnalului său de știri, *Kino-Pravda*, s-au ocupat de acoperirea procesului din 1922, intentat membrilor Partidului Socialist Revoluționar (SR). Procesul a fost un spectacol mediatic major în Uniunea Sovietică și la nivel internațional, „modelul suprem al proceselor-spectacol în tot deceniul 1920"[40]. La început, autoritățile nu au considerat prea utilă prezența camerelor de filmat în sala de judecată. Vertov a trebuit să facă mari eforturi ca să obțină permisiunea de a filma și inițial a fost refuzat[41]. Prima ediție a *Kino-Pravda* nu a arătat decât imagini din stradă, cu manifestanți care cereau măsuri drastice împotriva eserilor. Însă, odată ce a primit în sfârșit permisiunea de a filma în sala de tribunal, Vertov a realizat reportaje memorabile despre proces. Spre deosebire de filmările prelungite ale proceselor-spectacol din anii 1930, în care aparatul de filmat rula monoton și mecanic, asemenea celorlalți participanți la proces, reportajele lui Vertov din 1922 sunt angajante, au o structură incisivă și un montaj dinamic. Ele prezintă în succesiune rapidă momentele esențiale ale procesului: sosirea acuzaților și a completului de judecată, depozițiile martorilor și pledoariile apărării și acuzării. Titlurile intermediare succinte punctează efectiv această narațiune și identifică jucătorii-cheie. Vertov experimentase deja cine-jurnalele de știri despre procese, chiar la începutul carierei sale. *Procesul lui Mironov* (*Proțes Mironova*, 1919), semnat de el, a arătat cum Vertov și-a apropriat abil dramatismul sălii de tribunal, transformându-l într-o narațiune filmică bine structurată[42]. Primul film demonstra deja izbitoarea concentrare asupra publicului, care va defini reportajele făcute de Vertov despre procesul eserilor, prezentând în același timp o perspectivă care, la procesul următor, va fi scoasă cu grijă la montaj: imaginea acuzatului sfidător[43].

Urmărind jurnalele de știri cinematografice ale lui Vertov, publicul a fost învățat cum decurge un proces și i s-a arătat ce fascinant este să participi la unul. Impresia acestei fascinații a fost întărită de accentul puternic pus pe reacțiile celor prezenți în sala de judecată. În *Procesul lui Mironov*, un grup de bărbați se urcă unul peste altul ca să vadă mai bine, într-un cadru spectaculos, probabil

înscenat pentru a fi filmat. În edițiile *Kino-Pravda*, un spectator sare din scaunul lui, entuziasmat de pledoaria acuzării, în timp ce altul privește concentrat printr-o lornietă. Chiar și grefierii uită de atitudinea rezervată impusă de profesie și se adâncesc în lectura palpitantă a unui dosar gros, probabil rezultatul muncii poliției secrete (vezi prima fotografie din introducere). O femeie se întinde în față ca să vadă mai bine. Grosplanul detaliu cu spatele ei, care ne permite să numărăm nasturii minusculi care îi închid bluza, ne așază indubitabil și ispititor chiar pe locul din spatele ei. Camera de filmat atrage publicul și în același timp îi îngăduie să vadă procesul din perspectiva audienței aflate în sala de judecată. Ajutată și de scenografia sălii de judecată, care era „aranjată ca o scenă de teatru", identificarea publicului de pe ecran și din sala de cinematograf realizată de film a fost mai puțin inofensivă decât ar fi părut[44].

Julie Cassiday a documentat preocuparea extremă a statului pentru reacția populației față de procesul eserilor. Publicul din sala de tribunal a fost ales special dintre membrii loiali de partid și de sindicat. „Cetățenii sovietici obișnuiți interesați să participe la proces au descoperit că le este imposibil, dacă numele lor nu apăreau pe o listă prestabilită cu membrii audienței"[45]. Mai mult, agenții OGPU erau infiltrați printre spectatorii procesului, cu sarcina de a stimula reacțiile potrivite și, în același timp, de a monitoriza publicul[46]. Autoritățile au făcut în același timp eforturi mari de a extinde și în afara sălii de tribunal această manipulare a modului de receptare a procesului. Împreună cu demonstrațiile de stradă atent orchestrate și cu articolele partizane din presa scrisă, filmul lui Vertov a jucat un rol major în această modelare a opiniei publice despre proces. Ultima scenă din reportajul lui Vertov despre proces trădează explicit preocuparea lui de a aduce în fața publicului general procesul, precum și dispoziția sa de a colabora cu presa scrisă. Scena dramatizează exact relația dintre sala de tribunal și publicul de afară: un grup de stenografe zâmbitoare notează pledoaria acuzării, care este imediat publicată în *Pravda*. Aparatul de filmat părăsește sala de judecată și se poziționează în fața unui chioșc de ziare, așteptând sosirea ziarului *Pravda*. Echipa de filmare este prezentă acolo, ca să ia primele exemplare după ce sosește ziarul. Un bărbat, nimeni altul decât Dziga Vertov, se apleacă afară dintr-un tramvai, ca să-și cumpere ziarul *Pravda* de la un vânzător ambulant de ziare care aleargă pe lângă tramvai. Bărbatul deschide ziarul și, întorcându-se către femeia frumoasă de lângă el, îi împărtășește însuflețit știrile, arătând spre ziar. Veștile despre proces se dovedesc a fi replica perfectă de agățat: femeia surâde, flatată și timidă, aplecându-și capul spre Vertov și ziarul lui. Camera îi părăsește cu discreție, în timp ce ei se lansează într-o conversație înflăcărată.

Acest gen de final al unui jurnal de știri este cu totul neobișnuit: Vertov, campionul *ciné-vérité*-ului, înscenează o dramatizare în care el însuși joacă rolul principal. Regizorul jurnalului de știri despre proces apare în rolul unui trecător

Public la tribunal. *Kino-Pravda 8*, 1922, stop-cadre mărite.

BOURNEMOUTH UNIVERSITY LIBRARY

oarecare ce află știrile despre proces dintr-un ziar. Rolul lui Vertov întruchipează practic receptarea procesului de către omul de pe stradă și îi atrage pe alții să-i împărtășească reacțiile. Urmărind înflăcărarea lui și râsul prostesc al femeii, este aproape imposibil să-ți amintești că reacțiile lor sunt provocate de pledoaria unui procuror care cere nici mai mult, nici mai puțin decât condamnarea la moarte pentru toți cei acuzați într-un proces-spectacol. Chiar și editorialistul din *Pravda* (cea reală) a considerat că dramatizarea elaborată care încheie reportajul despre proces este cu totul neserioasă și absolut nepotrivită: „Filmarea a doi tineri «gentlemeni» care fac pariu dacă bărbații vor fi împușcați sau nu"[47]. Era o reacție ingrată, întrucât „cei doi tineri gentlemeni" reprezentau înflăcărarea omului de pe stradă față de proces *și* față de citirea ziarului *Pravda*. Într-adevăr, secvența ar trebui adoptată de orice campanie de promovare a lecturii, căci lectura, în general, cu atât mai puțin lecturarea soporificului ziar *Pravda*, nu a apărut niciodată mai distractivă și nu a stârnit mai multă adrenalină decât în secvența în care doi bărbați își smulg pe rând ziarul din mână, în timp ce grosplanuri cu verdictul – eserii au fost condamnați la moarte prin împușcare, dar sentința le-a fost comutată condiționat – dau pariului lor, pe măsură ce suspansul crește, o turnură dramatică. Așa cum am văzut, acesta este al treilea episod din respectivul jurnal de știri în care doi oameni citesc împreună, încordați, și e vorba despre ceva mai mult decât o cochetare cu ideea de lectură, chiar dacă un dosar (de poliție secretă?) și ziarul *Pravda* au înlocuit poveștile de iubire arthuriene citite de Paolo și Francesca, în rolul de Galahad sovietic. Pentru cei avizați, agitația trebuie să fi fost stimulată de recunoașterea a doi dintre cei mai chipeși membri ai echipei lui Vertov, Mihail Kaufman și Ivan Beliakov. Dar pentru majoritatea oamenilor de pe stradă acești membri ai echipei au rămas probabil o versiune a lor înșiși, mai bine îmbrăcată, carismatică și, într-un cuvânt, cinematografică.

Cassiday susține convingător că Vertov a lucrat cu autoritățile sovietice în elaborarea scenariului privind reacția publicului față de procesul eserilor și a cenzurat pledoaria sfidătoare făcută de acuzați în cadrul procesului. „S-a dovedit a fi o simplă sarcină de montaj să se taie acuzațiile aduse de eseri [bolșevicilor] din toate cine-jurnalele de știri distribuite în toată Uniunea Sovietică"[48]. Cred că Vertov a mers mult dincolo de simpla manipulare a imaginii acuzaților, pentru a modela reacția audienței față de proces: el a manipulat cu iscusință imaginea publicului[49]. Filmările lui de la proces se remarcă prin nenumăratele cadre cu reacțiile publicului, cele mai multe dintre ele repetate de cel puțin două ori în diferite ediții ale *Kino-Pravda*. Repetițiile ridică semne de întrebare despre montaj. Ce încearcă să audă bărbatul acesta când își face mâna pâlnie la ureche: pledoaria apărării, așa cum se arată în *Kino-Pravda Nr. 4*, mărturia spăsită a acuzatului, ca în *Kino-Pravda Nr. 8*, sau discursul sfidător al acuzatului, scos la montaj din toate edițiile *Kino-Pravda*? Poate că acest ascultător ardent participa de fapt la un alt

proces sau chiar era într-o sală de teatru; este greu de aflat. Cadrele de grosplan cu persoane din public fac filmările mai captivante și îi permit monteurului să le insereze drept cadre ale reacției publice, acolo unde este nevoie de ele și nu neapărat acolo unde era locul lor inițial. Mai mult, filmul grupează cele mai cinematografice mișcări – precum modelarea dramatică a reacțiilor față de proces de către Vertov alături de echipa lui –, pentru a-și stimula audiența să se identifice cu publicul din sala de tribunal și să privească procesul ca pe un spectacol antrenant.

Semnificația acestei distribuții artistice a audienței devine puternic reliefată atunci când este comparată cu rolurile atribuite publicului în alte filme. Carol J. Clover a arătat că norma în filmele cu procese de la Hollywood este să atribuie audienței rolul juraților[50]. Publicul urmărește de la distanță dezbaterile celor două părți și deliberează asupra verdictului. Așa cum se va vedea, kino-poliția sovietică își distribuie audiența într-o mult mai largă diversitate de roluri. Într-adevăr, interpelările în continuă schimbare ale audienței definesc kino-poliția la fel de mult, dacă nu mai mult, ca interpelarea subiectului infractor. Cu talentul lui pentru tehnicile cinematografice de pionierat, Vertov a deschis mai multe uși pentru kino-poliție: camera lui de filmat a luat prin surprindere infractori/dușmani, i-a clasificat, le-a prelucrat imaginile publice și poate chiar i-a inventat atunci când lipseau, distribuind în același timp audiența într-un rol bine stabilit.

## Aleksandr Medvedkin: rolul de procuror al cinematografiei

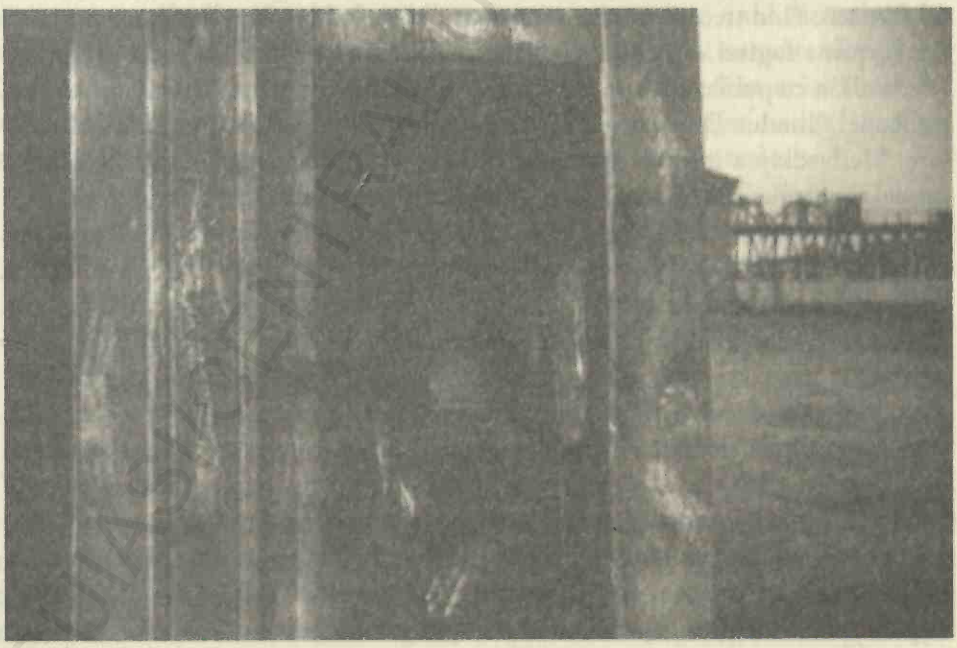
Aleksandr Medvedkin și-a început cariera artistică în armată. Soldat în Armata Roșie, a avansat în grad datorită succesului în conducerea teatrului militar. În 1930, Medvedkin a ajuns la studioul cinematografic Gosvoienkino, unde a început să realizeze filme despre instrucția militară[51]. Curând după aceea a ajuns să joace un rol central în unul dintre cele mai fascinante experimente cinematografice ale anilor 1920: trenurile-cinematograf. După Revoluția din Rusia, trenurile și navele cinematograf traversau vastele întinderi ale Uniunii Sovietice, difuzând scurtmetraje propagandistice aduse de la centru și înregistrând pe peliculă viața cotidiană a provinciilor[52]. Ideea unui agit-tren* se născuse în Secția Militară a Comitetului Executiv Central Pan-Rus (VTsIK). Experimentul s-a limitat inițial la activitatea de propagandă în rândul militarilor[53]; totuși, după doar câteva luni, guvernul și-a dat seama de potențialul propagandistic al proiectului pentru toată populația. Lenin a alocat fonduri speciale pentru trenurile-cinematograf. În 1919,

* Tren de agitație propagandistică (n.tr.).

Nadejda Krupskaia, soția lui Lenin, conducea departamentul de film al vasului de propagandă *Krasnaia zvezda*[54]. În perioada aceea de sărăcie extremă, când cele mai multe dintre sălile de cinematograf din capitală erau închise, cinematograful mobil aducea propaganda în fața a milioane de oameni[55].

Medvedkin și-a amintit că, la începutul începutului, în trenurile lui cinematograf tarifele nu erau prea diferite de cele standard pentru jurnalele de știri informative. Curând însă, „caracterul «kino-jurnalelor» lui s-a schimbat. Au început să devină mai frecvente subiectele incisive"[56]. Echipa de filmare a lui Medvedkin „călătorea pe roți oriunde ceva nu era în ordine"[57]. Erau în căutarea de „muncitori indisciplinați, chiulangii, bețivi și alți «purtători reali ai răului» [*konkretnii nositelei zla*]"[58]. Surprinderea pe peliculă a primului bețiv a presupus zile întregi în care l-au pândit, dar până la urmă cameramanul a reușit „să-l prindă cu garda jos" (*vrasplok*)[59]. În urma filmării, muncitorul a fost dat afară de la serviciu. Încurajați de primele lor succese, cameramanii lui Medvedkin au început să realizeze o „adevărată cine-investigație" (*nastoiașce kinoisledovanie*) a cazurilor grele, ale căror expuneri publice au condus la pedepse mai aspre: oamenii nu și-au pierdut doar locul de muncă, ci au fost și „băgați la închisoare"[60]. „Caravana cinematografică", se lăuda Medvedkin, „s-a impus de la sine drept arbitru, drept judecător, drept inspector... Filmele noastre au din ce în ce mai mult rolul de procurori pasionați [*strastnie obviniteli*]"[61]. De data aceasta, folosirea termenilor juridici și judiciari nu mai era doar metaforică: cei condamnați la închisoare puteau depune mărturie. Cinematografia lui Medvedkin a avut literalmente o diversitate de funcții: a desfășurat investigații, a construit acuzații și a cerut pedepsirea celor incriminați. Chiar și această confuzie dintre diferitele roluri – mai ales între cele de investigator, de judecător și de procuror – vorbește despre înrudirea cinematografiei cu practicile (i)legale ale vremii.

Dintre toate rolurile pe care le putea juca această cinematografie versatilă, Medvedkin a ajuns să îl prefere pe cel de procuror: „Semăna oarecum cu pledoaria procurorului din sala de judecată: arăta pe ecran ceea ce era greșit"[62]. Dacă admiratorii lui Medvedkin nu observau metodele specifice procuraturii prezente în filmele lui, subiecții acestor filme erau cu siguranță cât se poate de conștienți de ele. Medvedkin a afirmat de multe ori că subiecților le era „teamă" de aparatul lui de filmat. Oamenii făceau încercări disperate să-i evite privirea indiscretă. Un muncitor și-a schimbat cu totul obiceiurile zilnice, ieșind din casă doar atunci când întunericul îl proteja de obiectivul aparatului. Alții o luau pur și simplu la fugă, oferindu-le cameramanilor lui Medvedkin o sumedenie de cadre cu spatele lor[63]. Când erau surprinși, muncitorii și familiile lor veneau de obicei să se roage de echipa de filmare să-i scoată la montaj[64]. Cu siguranță nu împărtășeau admirația lui Walter Benjamin pentru tendința manifestată de *ciné-vérité*-ul sovietic de a transforma simplul trecător în subiect de film. Medvedkin a dat cu adevărat o nouă semnificație acestei transformări. Spre deosebire de Benjamin, pe Medvedkin



Camera de filmat a procurorului. *Jurnalul nr. 4*, stop-cadre mărite.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

nu l-a interesat doar potențialul cinematografiei ca mijloc de reprezentare mecanică, ci și politică. Mai degrabă a fost interesat de ceea ce a salutat în repetate rânduri ca fiind „capacitatea cinematografiei de a denunța" (*oblicitelnaia sila ekrana*)[65]. Medvedkin a înțeles perfect că „orice om este interesat să-și vadă pe ecran prietenii, fabrica, strada"[66]. Dar nu era nimic nou aici, această realitate fusese exploatată încă din 1895, chiar în primul film prezentat unei audiențe comerciale, faimosul scurtmetraj al fraților Lumière cu muncitorii care ieșeau din fabrică (*La sortie des usines Lumière*). Inspirate de acest model istoric, filmele cu „poarta fabricii" au proliferat rapid și au rămas apoi populare pe tot parcursul anilor 1910, profitând de dorința audiențelor locale de a se vedea prezentate pe ecran[67]. Trenurile cinematografice ale lui Medvedkin au reluat tradiția „porții fabricii", dar au introdus o nuanță: „Numai că noi i-am arătat spectatorului nu doar fabrica și prietenii lui, ci și minusurile din munca pe care o depune, fabrica lui când trece printr-o perioadă de criză, pe prietenii din rândul leneșilor și chiulangiilor"[68]. Cameramanii lui Medvedkin erau hotărâți să-i surprindă pe muncitori cu pantalonii în vine, așa cum a devenit limpede în *Cum trăiești, tovarășe miner?* (*Kak jiveș, tovarișci gorniak?*), un film în care aparatul de filmat îl urmărește pe un muncitor până la o latrină care, în mod convenabil, nu avea o ușă care să împiedice vederea.

Erodarea graniței dintre spectatori și subiectul filmat nu s-a limitat la momentul filmării, când trecătorul pășea în câmpul vizual al camerei de filmat sau când era surprins fugind din calea ei. Ceea ce a definit cel mai puternic relația lui Medvedkin cu publicul a fost atenta direcționare a experienței vizuale din timpul proiecției filmului. De la primele lui experimente din teatrele de operațiuni militare, Medvedkin a început să gândească tehnici ingenioase prin care să dărâme cel de-al patrulea zid, dintre actori și public. Într-un spectacol care oferea dovezi despre faptul că soldații își maltratau caii, Medvedkin a strecurat în public actori profesioniști. Când se pomenea numele vreunui vinovat, cei infiltrați în audiență strigau: „Se află aici, în public. [...] Unde? Ridică-te în picioare"[69]. Luat prin surprindere, vinovatul se ridica în picioare, își recunoștea infracțiunile și astfel devenea o parte esențială din spectacol. În timpul proiecțiilor din trenul cinematografic, Medvedkin a mai inventat o tehnică revelatoare. Ori de câte ori o cameră de filmat demasca o problemă, „aceasta era întotdeauna însoțită de un titlu care se adresa spectatorilor: «Ce faceți, dragi tovarăși, ce faceți *voi*?»"[70] [subliniere în original]. Celor din public pe care camera nu-i surprindea în flagrant nu li se permitea să se destindă și să se bucure de norocul avut și de spectacolul nefericirii altora. În unele cazuri, Medvedkin oprea proiecția imediat după insertul* acuzator, aprindea lumina și le cerea spectatorilor să ofere soluții

* În filmul mut, secvență de text filmat inserată, care conține o informație necesară spectatorului pentru a înțelege acțiunea desfășurată pe ecran (n.tr.).

la problemele de pe ecran. Publicului i se refuza anonimatul oferit în mod tradițional de sălile de cinematograf și, în schimb, era pus literalmente sub lumina reflectoarelor. Li se cerea să participe activ la spectacol, fie ca procurori care demască pe altcineva, fie ca vinovați spăsiți. În pas cu vremurile, aceste roluri erau ușor interșanjabile, întrucât reflectorul se putea întoarce oricând spre membrii audienței, care nu bănuiau nimic. Medvedkin își distribuia astfel cu grijă spectatorii în rolul procurorului sau al vinovatului, eliminând în același timp posibilitatea ca audiența să mențină distanța față de spectacol, în favoarea unei atitudini angajante, pătimașe, chiar dacă adesea forțate. Dacă Vertov își stimula publicul filmelor sale să se identifice cu publicul din sala de tribunal, pentru a privi procesul ca pe un spectacol antrenant, cinematografia lui Medvedkin înscena procese în care publicul de film era adesea pus în postura de acuzat. Starea de agitație și adesea de anxietate venea de la posibilitatea de a fi prins în lumina reflectorului camerei de filmat inchizitoriale.

În ultima etapă a trenurilor-cinematograf, privirea acuzatoare a camerei și-a lărgit radical cadrul, de la „elemente negative" la întreaga populație, inclusiv muncitorii, eroii înșiși ai noii lumi. Medvedkin își reamintește de această etapă ca de realizarea supremă a trenurilor-cinematograf: „Dacă ți s-a spus să produci anumite instrumente și nu ai făcut-o, noi o să te filmăm. După aceea, *oamenii* au fost cuprinși de groază. Oamenii munceau în fața camerei noastre de filmat de parcă era o mitralieră"[71]. Medvedkin a fost cu certitudine unul dintre primii susținători ai folosirii cinematografului în scopul controlării muncitorilor. Dacă Medvedkin l-ar fi citit pe Lenin, ar fi descoperit un antecedent neliniștitor. În articolul lui „Sistemul lui Taylor – aservirea muncitorului de către mașină" (*Sistema teilora – Poraboșcenie celoveka mașinoi*), Lenin descrie cum în taylorism

> cinematografia este folosită sistematic pentru studiul activității celor mai buni muncitori și pentru mărirea intensității ei, adică pentru a-i face pe muncitori să lucreze mai repede... un muncitor proaspăt angajat este dus în cinematograful fabricii, unde i se arată un „model" despre cum să-și îndeplinească munca: lucrătorul este pus să „atingă" aceeași performanță. După o săptămână este din nou dus în sala de cinema și i se arată filmări ale propriei activități, care apoi sunt comparate cu „modelul". Toate aceste ample îmbunătățiri sunt introduse în detrimentul muncitorilor, pentru că ele duc la o mai mare oprimare și exploatare[72].

Lenin nu mai trăia când Medvedkin a reconstituit neintenționat experimentele cinematografice ale lui Taylor. În 1931, punctul de vedere al autorităților despre rolul cinematografiei s-a schimbat radical. În rezoluțiile istoricei Conferințe de Partid pe Tema Cinematografiei, din martie 1928, se spune: „În perioada construirii socialismului, cinematografia ar trebui să fie arma cea mai puternică pentru adâncirea conștiinței de clasă a muncitorimii și pentru reeducarea tuturor straturilor sociale nonproletare ale populației, mai presus de toate a țărănimii"[73].

Așa cum o dovedește această rezoluție, în 1928 populația era clar împărțită în proletari și nonproletari, iar cinematografia era chemată să trateze diferit aceste două categorii. Dacă Medvedkin își întorcea obiectivul spre țărănimea necooperantă, probabil că autoritățile l-ar fi sprijinit. Denunțurile cinematografice împotriva culacilor, inclusiv filmări ale proceselor intentate acestora, în care camera se substituia procurorului, erau un lucru obișnuit în jurnalele de știri cinematografice din anii 1930. Iată cum descrie Graham Roberts filmarea procesului unui culac: „Filmarea procesului este regizată cu grijă. Aparatul de filmat nu se mișcă din poziția lui, din spatele mesei anchetatorului. Singura variație de cadru este folosirea grosplanurilor cu acuzatul"[74]. Medvedkin a fost totuși ținta unor critici serioase pentru că și-a îndreptat obiectivul incriminator al aparatului către muncitori. Chiar și cel mai învederat susținător al lui, Anatoli Lunacearski, l-a mustrat: „Ai lovit în cei aflați de partea ta și în alții. Dar nu ar trebui să dai în ai tăi. Trebuie să dai în alții fără să te atingi de ai tăi"[75]. În ciuda amenințării că i se vor interzice filmele din cauza „neglijenței [în alegerea] țintei", Medvedkin și-a continuat experimentele până când a ajuns el însuși să înțeleagă că trenul-cinematograf a mers prea departe[76]. În 1932, „severitatea cinematografiei noastre incriminatoare" a început să-l „îngrijoreze" și, drept urmare, „am decis să produc și comedii în tren"[77].

Acest ultim hohot de râs și ulterioara dispariție a trenurilor-cinematograf nu au schimbat totuși punctul de vedere al lui Medvedkin în privința lor. Aflat la vârsta senectuții și privind înapoi la cariera sa, el a afirmat categoric: „S-au scris atât de multe despre tren de atunci încoace, dar nimic din ce s-a scris nu a fost la obiect. A fost vorba despre o cinematografie cu rolul de acuzator public"[78]. Pentru Medvedkin, o singură altă definiție concura și, în ultimă instanță, completa această cinematografie cu rolul de procuror: cinematografia ca armă. În aceeași evaluare târzie a propriei cariere, Medvedkin și-a completat cu mândrie crezul: „Ceea ce am vrut, ceea ce mai vreau încă de la cinematografie este să fie o armă de atac, o armă ofensivă în lupta împotriva răului"[79]. Medvedkin a pretins chiar paternitatea expresiei, susținând că la începutul anilor 1930, chiar înainte de îmbarcarea în trenul-cinematograf, el a „proclamat în mod special cinematograful ca armă... Așadar, vedeți că eu am susținut folosirea cinematografiei așa cum nimeni altul nu a mai făcut-o"[80]. Puține expresii stereotipe au fost mai intens folosite în anii 1920 și 1930 decât cinematografia ca armă, iar pretenția lui Medvedkin privind originea ei pare aproape absurdă. Originalitatea lui Medvedkin însă, așa cum foarte bine o știa și el, a constat în felul său de a folosi cinematografia, nu ca armă, într-un „sens «general»..., ci în sens concret"[81]. Deși nu i se poate atribui paternitatea clișeului cinematografiei ca armă, el a fost primul care a luat această expresie în sensul literal și a făcut din ea o *ars poetica*.

Rememorând începuturile sale în cinematografie, Medvedkin a povestit o istorioară de război revelatoare. Ca tânăr soldat, obișnuia să le ceară camarazilor

săi să atace inamicul prin surprindere, ca el să poată filma pe viu capturarea lui. În timpul atacului, Medvedkin avea un dublu rol: trebuia să-și acopere camaradul, țintind inamicul cu arma, și în același timp să filmeze ambuscada. De aceea a inventat o soluție practică: și-a montat camera de filmat pe pușcă și le-a îndreptat pe ambele către inamic. În trenurile lui cu filme, Medvedkin nu mai avea nevoie de arme adevărate, căci aparatul de filmat îndeplinea de unul singur ambele funcții. Însă Medvedkin nu a renunțat niciodată la imaginea cinematografiei ca armă; în ultima relatare despre cariera sa, sintagma apare de peste douăzeci de ori în unsprezece pagini. Stăruința asupra acestei imagini nu a stârnit nici un fel de reflecții noi, nici măcar critice. Medvedkin și-a păstrat cu afecțiune aparatul-armă de-a lungul tumultuoaselor sale decenii de viață; ciudata mașinărie este prezentată cu mândrie în documentarul lui Chris Marker *Ultimul bolșevic* (*Le tombeau d'Alexandre**, 1992).

Camera de filmat – armă a lui Medvedkin nu este o curiozitate izolată, ci mai degrabă un episod simptomatic în complicata relație dintre cameră și armă. Un aparat-armă filma deja în momentul nașterii cinematografiei, chiar în momentul când imagini fixe erau inserate într-o serie de cadre consecutive, menite să surprindă mișcarea. Într-o scrisoare despre fotografia lui Eadweard Muybridge, un alt pionier al filmului, Étienne-Jules Marey, mărturisea că „am visat la un fel de *fusil photographique***, care să prindă pasărea într-un stop-cadru sau, și mai bine, într-o serie de stop-cadre care să surprindă fazele succesive ale mișcării aripilor ei"[82]. În februarie 1882, visul a devenit realitate și Marey i-a scris mamei sale că are „o pușcă fotografică care nu e în nici un fel letală"[83]. Tentativa timpurie a lui Marey de a propaga asocieri metaforice între aparatele fotografice și puști a fost între timp contracarată adeseori, poate cel mai renumit fiind cazul criticii pe care Susan Sontagi a adus-o fotografiei:

> Aparatul de fotografiat – armă nu ucide, așadar metafora amenințătoare pare să fie doar un bluf... Există totuși ceva agresiv în gestul de a fotografia. Să fotografiezi oameni înseamnă să-i violezi, privindu-i așa cum ei nu se văd niciodată... îi transformă pe oameni în obiecte care pot fi posedate simbolic. La fel cum aparatul este o sublimare a puștii, să fotografiezi pe cineva este o crimă sublimată[84].

Istoria reală a relației dintre arme și camerele de filmat, schițată memorabil de Paul Virilio, arată că această cuplare a lor este mai mult decât simbolică, iar crimele ce decurg de aici nu sunt întotdeauna chiar atât de sublimate pe cât credea Sontag[85]. În Primul Război Mondial, camerele de filmat deveniseră deja importante în luptă, modelând în mod decisiv felul în care războiul avea să fie

* Mormântul lui Aleksandr (fr.) (n.tr.).
** Pușcă fotografică (fr.) (n.tr.).

Camera-pușcă a lui Medvedkin. *Ultimul bolșevic*, 1992, stop-cadru mărit.

purtat în secolul XX. Mitralierele-camere sincronizate, montate pe biplanele acelei epoci, dirijau trupele într-o „tot mai mare derealizare a efortului armat", care a definit secolul în care lupta corp-la-corp avea să fie înlocuită de uciderea masivă și de la distanță a oamenilor, transformați pe ecranele inamicului în ținte fără chip[86]. Dacă metafora camerei-armă are aripi, evoluția istorică și utilizarea dispozitivului real, proiectat mai întâi de Marey pentru a surprinde zborul efemer al păsărilor, a ajuns din urmă cele mai improbabile fluturări ale fanteziei și retoricii[87]. Îmbinarea camerei de filmat cu arma realizată de Medvedkin reprezintă una dintre primele scene din complicatul mariaj al războiului cu cinematografia, o scenă primordială, pe care avangarda de stânga și-a reprimat-o în mare parte atunci când l-a revendicat pe Medvedkin ca predecesor.

## Mulțimea indistinctă: provocări criminale pentru viziune și tehnologiile vizuale

În anii 1930, cinematografia sovietică a devenit mai mult ca niciodată preocupată să arate pe ecran chipul antieroului sovietic: dintre cele peste trei sute de filme lansate în Uniunea Sovietică între 1933 și 1940, circa unul din șase înfățișa predominant

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

dușmani de clasă, sabotori și spioni[88]. Totuși, atât imaginea criminalului, cât și atitudinea cinematografiei față de sarcina pe care o avea s-au schimbat semnificativ. Oricine a citit descrierea făcută Moscovei de Maxim Gorki, în 1934, în *Canalul Belomor* – scrisă după noul model al realismului socialist –, știa că, dacă iese în oraș cu o cameră de filmat, în speranța că va surprinde infractori, sau dacă pur și simplu instalează o cameră ascunsă într-o zonă aglomerată a orașului, nu va obține probabil altceva decât filmul unei mări de chipuri imposibil de identificat. Privind retrospectiv, spre începutul anilor 1930, Gorki a descris o societate supusă unor transformări majore:

> Fondul oamenilor s-a schimbat radical, dar înfățișarea lor nu a reușit încă să se schimbe și din această pricină mulțimea din 1931 era atât de indistinctă [*malo razliciima*]... În Moscova, mulțimea de pe stradă s-a schimbat în 1931... Este aproape imposibil să înțelegi această mulțime. Pur și simplu nu-ți poți face nici o idee – o fi chipul unui muncitor, fața unui administrator, fruntea înaltă a unui savant, bărbia voluntară a inginerului despre care se scrie în străinătate?[89]

Disjuncția radicală dintre „înfățișare" și „fond" devine neliniștitoare atunci când naratorul se concentrează pe anumite fețe și începe să se întrebe ce ar putea ascunde ele. Gorki, a cărui preocupare centrală în carte a fost reeducarea infractorilor sovietici, își începe narațiunea în două locuri de întâlnire clasice ale infractorilor moderni – calea ferată și orașul capitală. Gorki prezintă Moscova și calea ferată ca pe niște toposuri cu două fețe ale societății dinamice aflate, atât figurat, cât și literal, în tranziție; pe de o parte, cele două reprezintă mari realizări ale noului stat sovietic, iar pe de alta, amândouă funcționează ca potențiale ascunzători și trasee de fugă pentru dușmanii noului stat. Decis să-i întâlnească pe „eroii narațiunii sale" – infractorii –, Gorki scrutează mulțimile anonime din gări, din trenuri și din restaurantele, cinematografele și stațiile de metrou ale orașului. Dar cum îi poate distinge cineva pe acești răufăcători din mulțimea „indistinctă"? Problema nu e nouă, așa cum știe orice cititor de literatură a secolului al XIX-lea, dar pentru Gorki ea devine mai acută, odată ce vechile soluții ajung să fie discreditate. Primele astfel de soluții depășite la care face aluzie sunt fiziognomonia și frenologia, răspunsurile pe care criminalistica le dăduse în secolul al XIX-lea la problema identificării și care se bazau pe presupunerea existenței unei legături clare între aspectul vizual și caracterul criminal. Gorki citează sarcastic din cele mai noi lucrări germane de antropometrie, adăugând: „Un specialist străin în antropometrie ar fi complet pierdut [în mulțimea din Moscova], incapabil să înțeleagă ceva"[90]. Cel mai îngrijorător este că se pot înșela până și „oamenii sovietici cu experiență" – care au propriile metode minuțioase pentru a „discerne în masa aceasta de oameni, prin intermediul unor semne speciale, contemporane", care îi conduce la verdicte de genul „e de-al nostru, spun ei, urmărindu-l cu atenție.

Sau – nu-i de-al nostru"[91]. Pentru că tocmai aceste distincții ale lor, atât cât se bazează ele pe „semne exterioare", vizibile, și pe examinarea vizuală, indiferent cât de atentă, nu sunt decât „relative"[92]. Faptul că nu te poți baza pe aspectul vizual a devenit laitmotivul cărții în care totul, de la anonimat la ciupiturile de vărsat, ochelari, barbă, riduri – sau chiar apa condensată dintr-o spălătorie, care acoperă fața unei femei – devin posibile măști. Gorki era de mult fascinat de ideea pătrunderii dincolo de înfățișarea evazivă a oamenilor, pentru a le citi gândurile. În 1896, scriitorul fantaza în legătură cu descoperirea razelor X:

> Imaginează-ți că cineva vrea să te cunoască mai bine. Îți fotografiază craniul și, dacă el adăpostește ceva gânduri, negativul le va arăta sub forma unor pete negre sau a unor spirale șerpuite sau sub vreo altă formă neatrăgătoare.
> Dacă dorește, poate încerca să-ți fotografieze conștiința, iar negativul va arăta și el toate excrescențele și petele[93].

În 1934, versiunea lui Gorki despre acel „cineva" care poate citi gândurile murdare ale oamenilor nu mai era radiologul, ci agentul de poliție secretă. În *Canalul Belomor*, diverșii borfași sau dușmanii periculoși care se ascundeau în spatele trecătorilor ce îl contrariau pe Gorki sunt cu toții identificați de OGPU, cu ceva ajutor din partea științelor criminalistice străine sau a isteților bolșevici cu experiență. Autorul a fost ajutat să-i identifice pe răufăcători din mijlocul mulțimilor debordante, nu observându-le minuțios aspectul fizic, ci prin supravegherea la muncă și acasă, prin percheziții și rapoarte ale informatorilor oferite lui Gorki de coautorii din poliția secretă. Să luăm exemplul trecătorului „inginer îmbrăcat cu rubașcă tipică țăranului rus, cu un discurs condimentat cu sloganuri, cu o expresie deschisă și cinstită pe chip"[94]. Aspectul lui îl plasează în categoria bolșevică „de-al nostru", dar trasul cu urechea pe la ușa apartamentului său aduce informații compromițătoare și o anchetă a poliției secrete duce la arestarea lui pentru sabotaj[95].

Ce rol poate să joace vederea și diferitele ei ajutoare, mai ales cinematografia, în identificarea infractorilor/dușmanilor sau în surprinderea lor pe ecran, când aspectul exterior și conținutul nu mai sunt în acord? Un film început în același an cu *Canalul Belomor* și lansat cu mare succes la public în 1936, *Carnetul de partid*, ridică această problemă în termeni vizuali absoluți și răspunde prin memorabilul portret al „dușmanului" pe ecran[96]. Ivan Pîriev, regizorul filmului, a explicat că sarcina supremă a filmului era să identifice „trăsăturile distincte" (*opoznavatelnii znaki*) și „tactica ofensivă" (*nastupatelnaia taktika*) ale dușmanului de clasă de pe ecran și ulterior să-l învețe pe spectator „vigilența" (*bditelnost*) și abilitatea de a-i identifica pe dușmani în viața lui de zi cu zi[97]. Felul în care Pîriev folosește jargonul polițienesc pentru a descrie sarcina filmului său reamintește de comparația făcută de Vertov între realizatorul de film și agentul de poliție

secretă. Dar, spre deosebire de Vertov, care și-a modelat activitatea după cea a agentului de investigații, periind mulțimile în speranța că va surprinde cutare sau cutare criminal, Pîriev pare să copieze activitățile unui alt fel de model din poliție, criminalistul. Conform lui Christian Phéline, ambiția definitorie a criminologiei a fost să surprindă imaginea infractorului, identificându-i semnalmentele particulare, într-o perioadă în care anonimatul mulțimii moderne și creșterea infracționalității făceau din orice necunoscut un potențial infractor[98]. Criminologia a încercat așadar să folosească antropometria – măsurători ale trupului – sau teoriile pseudoștiințifice despre degenerări și criminalitate înnăscută, pentru a identifica și expune trăsăturile vizibile ale criminalității (forma frunții, proporția trăsăturilor faciale). Phéline susține că, indiferent dacă „«tipul infracțional» este considerat a fi în primul rând de natură biologică sau realitate «socioprofesională», criminalistul este întotdeauna angrenat în cercetarea caracteristicilor de culpabilitate *manifeste*. Fie că este vorba despre un stigmat fizic al atavismului ori despre caracteristicile identificatoare ale celor recrutați în «armata infracționalității», întotdeauna ceea ce îl demască pe delincvent este înfățișarea"[99] [subliniere în original]. Un element esențial al proiectului criminologic este deci predarea unor tehnici speciale de a privi, măsura și descifra trăsăturile corpului omenesc utile în detectarea acelui tip de infracționalitate care amenință să scape ochiului neantrenat. Chiar și atunci când căutarea unui „tip infracțional" devine un fel de secret compromițător și bine ascuns din istoria criminologiei, disciplina și-a păstrat preocuparea definitorie pentru aducerea la lumină a infracțiunii și infracționalității. *Dovezi vizibile: perspective ale medicinei legale asupra corpului*, o recentă expoziție despre istoria medicinei legale, deschisă la Biblioteca Națională de Medicină, a avut drept scop, conform spuselor directorului bibliotecii, Donald A.B. Lindberg, „să meargă înapoi până în perioada medievală, pentru a arăta cum doctorii din toate colțurile lumii au dezvoltat de-a lungul secolelor metode prin care să privească înăuntrul corpului uman și să scoată la iveală ceea ce un ochi neantrenat și nedotat nu poate vedea"[100]. Prezentarea expoziției subliniază și ea modalitățile în care criminaliștii și avatarurile lor mai noi, experții în medicină legală, „se străduiesc să facă din descoperirile lor lucruri ușor de văzut, pe cât posibil": „Așa s-a ajuns la aparatele de fotografiat-microscop, specializate, destinate fotografierii fibrelor infime de păr și mostrelor de sânge; la testul pentru arsenic, în care se oferă un rezultat simplu, vizibil (un substrat argintiu pe un tub din sticlă); la analiza amprentelor; și chiar la fotografierea locului faptei: toate acestea au servit atât ca instrumente esențiale de investigație, cât și ca recuzită pentru prezentarea unui caz în fața juraților"[101]. Curatorul expoziției, Michael Sappol, punctează morala acesteia: „A fost vorba despre multă teatralitate. Specialistul scotea în evidență probele, dar și pe sine"[102].

În anii 1930, în perioada când Pîriev realiza filmul său, criminologia ajunsese să fie serios criticată în Uniunea Sovietică, după un deceniu de realizări dinamice,

în anii 1920. Istoria Institutului de Stat pentru Studierea Infracțiunii și a Criminalității ilustrează soarta acestei discipline[103]. Înființat în 1925, sub auspiciile NKVD, institutul a început să fie atacat în 1929 pentru că se concentra pe individul infractor, și nu pe fenomenul social al infracțiunii și criminalității. Așa cum s-a întâmplat și cu criminologia, în general, institutul a fost acuzat că a îmbrățișat abordări psihologice ale infracțiunii, alături de abordarea economico-socială, corectă din punct de vedere politic[104]. În 1934, institutul de stat era reorganizat pentru a reflecta o acută îngustare a limitelor acceptabile privind scopul criminologiei, care era astfel redusă la studierea modalităților de prevenție a infracțiunii, pe de o parte, și la pedeapsă și reabilitare, pe de cealaltă parte[105]. Între aceste două zone strict delimitate se aflau domeniile excluse, privind identificarea, prinderea și investigarea infractorului, sfere tradiționale importante ale criminologiei. Într-o vreme când, conform descrierii lui Gorki, aprobată oficial, infractorii deveneau tot mai greu de găsit în mulțimea mobilă, în timp ce criminologia își pierdea autoritatea în a oferi o soluție la criză, filmul lui Pîriev a preluat *de facto* scopul criminologic clasic, acela de a scoate la lumină dușmanul. Ce justifică oare pretenția criminalistică importantă a realizatorului de film, de a identifica trăsăturile distinctive ale dușmanului și de a crea un portret generic, distribuit prin intermediul peliculei, care îi va învăța pe cetățenii sovietici să vadă dincolo de „sofisticatele deghizări" ale dușmanilor din viața reală?

## *Carnetul de partid* falsificat: îndepărtarea de fotografii, nume și identități

Premiera filmului *Carnetul de partid*, din mai 1936, nu putea fi mai de actualitate, întrucât o țară întreagă se afla în plină campanie (*obmen*) de „preschimbare a carnetelor de partid". Începând din 1933, partidul ajunsese să-și dea seama de slaba lui reprezentare, dar abia în 1935 s-a lansat o campanie oficială pentru remedierea acestei situații[106]. Între 1931 și 1933, 1,4 milioane de oameni au devenit membri de partid; carnetele de partid fuseseră acordate în grabă și fără să fie înregistrate cu atenție[107]. Mai mult, dat fiind „numărul imens [de persoane]... care în anii 1930 s-au mutat de colo colo, ca urmare a procesului industrializării, organizațiile de partid au fost incapabile să țină evidența «adevăraților» membri de partid[108]. Întrucât carnetul de partid îi dădea posesorului dreptul la privilegii importante, cum ar fi accesul la rații speciale de hrană și îmbrăcăminte, accesul în clădirile guvernamentale și de partid și chiar imunitate la arestarea de către autoritățile civile, mulți făceau tot ce puteau pentru a obține valorosul document, fie el autentic ori falsificat: „Aproape jumătate dintre carnetele de

partid verificate în 1935 la Leningrad erau fie nevalide, fie false"[109]. Sheila Fitzpatrick este de părere că

> dovezile de arhivă arată acum limpede că... comerțul pe piața neagră cu carnete de partid și cu alte documente de legitimare era imens... În anii 1920 și 1930 a existat o înfloritoare piață neagră cu documente în alb, cu antete și ștampile instituționale și cu tot felul de documente de identitate false – carnete de membru de partid și de Komsomol, carnete de sindicat, cărți de muncă, pașapoarte, vize locative, *spravki* de la sovietele locale care să ateste identitatea unei persoane și poziția sa socială și așa mai departe[110].

Această „relativă ușurință a falsificărilor" a fost deosebit de supărătoare din cauza importanței majore pe care o aveau la vremea aceea actele birocratice: „Societatea sovietică din anii 1930 a pus mare preț pe alfabetizare și pe documentele scrise, întrucât identitatea unei persoane era construită birocratic, prin documente de tipul pașapoartelor interne, atestărilor autobiografice și cărților de muncă"[111].

Presa și documentele interne de partid avertizau că elemente pasive, „opozanți, dușmani și chiar agenți străini" profitau de privilegiile asigurate de carnetul de partid[112]. În încercarea de a se descotorosi de astfel de elemente declasate, partidul a inițiat în 1935 o campanie de verificare a membrilor lui (*proverka*); cum rezultatele au fost nemulțumitoare, la începutul anului 1936 s-a lansat o nouă campanie, care viza preschimbarea tuturor carnetelor de partid vechi cu alte documente, mai sigure. Printre elementele de siguranță ale noului carnet de partid, esențială era obligativitatea unei fotografii. „Fiecare carnet de partid trebuia să aibă lipită de el fotografia unui membru de partid – altfel, carnetul nu era valabil"[113].

*Carnetul de partid* a ilustrat în mod esențial această acutizare a unei preocupări deja existente față de identitate, identificare corectă și identificare falsă, care a definit primele decenii ale puterii sovietice[114]. În particular, *Carnetul de partid* face din disjuncția între aspectul vizual și caracter, precum și din disjuncția similară, dintre reprezentarea vizuală, cea textuală și cea politică, intriga centrală a filmului. Mai presus de toate, filmul se ocupă de provocările pe care criminalitatea contemporană le pune dinaintea viziunii. Protagonista acestei melodrame politice, tânăra și devotata comunistă Anna Kulikova, nu reușește să-și dea seama că însuși soțul ei era un dușman al poporului, asasin și spion, ascuns sub un nume fals (Pavel Kuganov) și care folosea buna ei reputație drept încă una dintre deghizările lui. Din cauza incapacității ei de a descoperi adevărata față a soțului, Anna își pierde și ea fața: soțul îi fură carnetul de partid și i-l dă unei alte femei, o spioană străină, care îl folosește pentru a pătrunde în clădiri de înaltă securitate. Fără să știe, Anna prejudiciază partidul și devine ea însăși un dușman al poporului. În punctul culminant al desfășurării evenimentelor, partidul o pune pe Anna față

în față cu carnetul ei de partid falsificat: când îl deschide, descoperă șocată un alt chip în fotografie, fața unei spioane, alături de numele ei. Văzând schimbarea carnetului ei de identitate, fața Annei este la rândul ei desfigurată de oroare: ea nu descoperă doar că documentul de partid cu care se legitima nu o mai reprezintă, așa cum ar fi trebuit, ci și că ea nu mai este persoana care se credea a fi – o respectată membră de partid. Devenise în schimb, fără să știe, un element neglijent și perturbator pentru partid, care nu o mai recunoaște și îi ridică oficial statutul de membru. Incapabilă să-și controleze propria reprezentare vizuală și politică, Anna ajunge ea însăși să se schimbe: „fondul" ei, identitatea îi sunt alterate definitiv prin modificarea operată în carnetul ei de partid. Filmul duce astfel disjuncția dintre înfățișare și fondul descris de Gorki la un cu totul alt nivel. Nu doar dușmani precum Kuganov, care se prezintă sub nume false și autobiografii false, ci chiar indivizi cinstiți, ca Anna, ajung incapabili să țină sub control legătura dintre „fondul" lor și reprezentările lor vizuale, verbale și politice – nume, fotografii, cărți de identitate. Mai mult, falsele reprezentări nu sunt folosite doar pentru a acoperi „fonduri" periculoase; ele pot cu adevărat să exercite un impact asupra unor „fonduri" bune, pe care să le transforme, astfel încât să devină de nerecunoscut. Identitatea este contaminată de instabilitate și de vulnerabilitate în fața pervertirii căreia îi cade victimă reprezentarea.

Dacă Anna este o victimă a instabilității radicale a reprezentării și a identității descrise în film, Pavel Kuganov este principalul lui catalizator. Înfățișat ca un sofisticat maestru al deghizărilor, Kuganov reprezintă cea mai mare provocare a filmului în privința identificării. Filmul construiește cu atenție această provocare, depunând un efort la fel de mare pentru conceperea dificilei sarcini și pentru elaborarea răspunsului. Secvența de început îl prezintă pe Pavel Kuganov ca pe o enigmă. Într-una dintre cele mai puternice imagini cinematografice ale Moscovei anilor 1930, orașul sărbătorește ziua de 1 Mai, Ziua Internațională a Muncii, noaptea. Desfășurarea triumfală a puterii sovietice străpunge întunericul de smoală: bărci decorate festiv cu lozinci luminate electric plutesc pe lângă digurile Moscovei, iar luminile Kremlinului sclipesc în fundalul nu prea îndepărtat. Filmul exploatează abil contrastul atractiv dintre lumină și întuneric. Dar imediat ce ochiul este atras de spectacolul nopții staliniste, devin dureros de evidente și limitele vizuale. În întunericul acela, spectatorul nu poate să vadă mare lucru din festivități, în afară de momentele scurte când reflectoarele aruncă sinistru lumină asupra unor scene. Pe măsură ce camera de filmat panoramează pe o barcă și cercetează fețele celor ce sărbătoresc, luminile sclipesc și dezvăluie câte o privire piezișă sau un zâmbet; dar întunericul și dansurile frenetice fac imposibilă distingerea vreunui chip anume, a „vreunuia dintre eroii povestirii noastre". Deodată se aude o voce strigând de pe unul din malurile neluminate, iar Pavel Kuganov aleargă spre barcă, în timp ce toate privirile, inclusiv obiectivul camerei de filmat, situată

acum în mijlocul mulțimii, se întorc în direcția de unde se aude țipătul, la timp pentru a surprinde un grosplan al feței lui Kuganov, luminată de o rază de lumină. Cât pe ce să cadă în apa întunecată când încearcă să pășească în barca aflată în mișcare, Pavel este ajutat să urce de un tânăr, Iașa, care rostește întrebarea deja vizibilă în privirile curioase ale mulțimii: „Ce fel de om sunteți?". Cu un hohot de râs, Pavel încearcă să evite întrebarea, dar, fără intenție, încercând să abată atenția de la hainele lui ude, îi dă un răspuns profetic, bombănind: „Nimic, la dracu'...". Camera pune și ea aceeași întrebare, în termeni vizuali, apropiindu-se interogativ de chipul lui Kuganov. Rămasă fără răspuns, întrebarea revine în scena următoare, când Pavel joacă din nou rolul unui intrus, întrerupând flirtul dintre Anna și Iașa. Iritați de prezența lui, cei doi se întorc și îl întreabă iar cine este. Pavel evită din nou să spună cum îl cheamă și le explică, în schimb, că abia a sosit din Siberia și că este „un adevărat om din popor". În timp ce își dă această falsă identitate, lumina unui reflector îi sclipește demonic în ochi, iar Anna îl privește cu suspiciune vădită, pe care Kuganov o observă imediat și o contracarează zicând: „Ce, nu mă crezi?".

Prima reacție spontană față de Kuganov este suspiciunea, una împărtășită de tânărul cuplu și de camera de filmat. Așadar, nu este o surpriză prea mare că aparatul îl urmărește pe Pavel peste tot, în timp ce umblă prin orașul întunecat și își face apariția, într-un târziu, în casa unor vechi cunoștințe. Primele personaje care cunosc adevărata identitate a lui Kuganov, gazdele sale, nu îi deslușesc misterul, ci exacerbează suspiciunile anterioare: bărbatul, în spatele căruia se află un portret al lui Stalin ce privește sever de pe perete, îl dă afară din casă pe Kuganov, iar soția lui reacționează ca și când ar fi văzut o fantomă. Dar, chiar dacă bănuielile noastre cresc, Iașa și Anna au fost aproape uitați în idila lor. Plimbându-se pe străzile iluminate romantic, Iașa îi mărturisește Annei iubirea, iar răspunsul acesteia îl face să tresalte de bucurie – drept în calea lui Kuganov. Orbit de dragoste, Iașa îl ia acasă la el pe hoinarul Kuganov și „își deschide sufletul cu prietenie în fața unui bărbat pe care nu îl cunoștea și pe care îl verificase prea puțin, comițând astfel o greșeală care îl va conduce la o dramă personală" – pierderea Annei[115]. Anna, la rândul ei, devine orbită de iubire. Felul în care se îndrăgostește de Pavel este descris în mod explicit ca o orbire. Auzindu-l pe Pavel cântând la chitară o melodie de dragoste, Anna închide literalmente ochii față de Iașa și de munca lor de partid și cade într-o stranie stare catatonică, din care Iașa nu reușește să o scoată și pe care nici nu o înțelege. Pavel nu îi păcălește doar pe tinerii protagoniști ai filmului: cei trei bolșevici cu experiență prezentați în film, tatăl Annei, un muncitor bătrân care îi evaluează lui Pavel îndemânarea și secretarul de partid, îl primesc toți cu obișnuita suspiciune pe Pavel, dar cu timpul ajung să fie păcăliți, să-l accepte în familiile lor și la locul lor de muncă. Eșecul secretarului de partid în a-i citi pe Pavel și pe Anna îl va apăsa atât de mult pe măsură ce filmul se

derulează, încât omul ajunge să capete un tic nervos cu ochelarii, pe care îi scoate și îi pune la loc pe nas, obsesiv, fără ca aceasta să-i fie de mare ajutor în clarviziunea politică.

Întocmai cum personajele din film își pierd bănuielile și clarviziunea, spectatorilor li se oferă tot mai multe indicii și dovezi vizuale care îl incriminează pe Pavel. Entuziasmat de faptul că este acceptat în echipa de lucru a lui Iașa, Pavel scoate o oglindă de buzunar și își controlează aprobator înfățișarea, apoi se întoarce către spectatori cu un surâs servil și fals. Acest gest de seducere a audienței este întrerupt de fosta logodnică a lui Pavel de la țară, Maria, ajunsă acum femeie de serviciu în fabrică, care îl cheamă, bizar, dintr-un colț întunecos al atelierului. Vizibil tulburat, Pavel se apropie de ea cu un aer conspirativ și o previne amenințător „să nu trăncănească". De aici încolo, spectatorii știu că plăcuta înfățișare, controlată cu grijă de Pavel, ascunde ceva compromițător. Suntem cu un pas înaintea tuturor personajelor din film, inclusiv a Annei, care află curând de la Maria că „Pavel nu este omul care pretinde a fi". Confruntându-l, Anna află că el își ascunsese originile sociale, de culac, un delict serios care, odată făcut public, ar fi constituit un motiv pentru excluderea din partid[116]. Pentru a o împiedica pe Anna să-i dezvăluie lui Iașa originea lui socială compromițătoare, Pavel provoacă un incendiu la fabrică, pe care tot el îl stinge apoi. Spectatorii îl văd pe Pavel comițând delictul, dar nici unul dintre personaje nu știe adevărul despre el. Una dintre cele mai puternice scene ale filmului prezintă în contrast ceea ce știm noi despre crima lui Pavel și perspectiva parțială și înșelătoare a unei întregi mulțimi de muncitori care, văzându-l pe Pavel cum iese rănit din flăcări, îl declară erou. Montajul vocilor de muncitori care înălțau laude la adresa lui și declarația lui Iașa, că „întotdeauna a avut încredere în Pavel", i-au adormit Annei bănuielile. Următoarele cadre înfățișează documentele oficiale care certificau actul de eroism al lui Pavel, primirea lui în partid și căsătoria cu Anna. Filmul arată cu dramatism cum nu doar o tânără îndrăgostită, ci întregi comunități de muncitori și organizațiile de partid au fost incapabile să vadă adevărata față a lui Kuganov; în același timp, filmul le oferă spectatorilor un punct de vedere privilegiat, care îl identifică pe Kuganov, fără dubiu, drept „agent dublu" și „sabotor".

Filmul pune în opoziție expunerea magistrală a dușmanului cu dificultățile personajelor de a vedea clar, nu doar pe Pavel, ci și pe ei înșiși. Ultima dezvăluire din această serie îl arată pe Pavel ca spion, complotând cu șeful unei agenții de spionaj străine să fure carnetul de partid al Annei. Drept urmare, spectatorilor li se oferă dovada că Pavel este un spion cu mult înainte ca Iașa și Anna să descopere chiar ei identitatea lui falsă. Mai mult, căile pe care personajele trebuie să le parcurgă pentru a descoperi adevărata natură a lui Pavel nu sunt doar chinuitoare și pline de locuri și alei întunecate, ci chiar depistarea adevăratei lui

identități este întâmplătoare și parțială. Deși Iașa și Anna îl demască în final pe Pavel Kuganov ca fiind criminalul culac Dziubin, până la urmă nu reușesc să-i descopere cea mai periculoasă mască – cea de spion. Anna dă din întâmplare peste descoperirea ei parțială despre adevărata identitate a lui Kuganov atunci când pune în ordine un teanc gros de „documente, portrete și fotografii", pe care el le folosește demonstrativ ca să-și susțină identitatea de muncitor-erou. Devenind suspicioasă în privința numelui, oarecum familiar, de pe o scrisoare semnată Dziubin, Anna caută adânc în memorie până ce îl asociază cu un criminal descris în scrisorile lui Iașa. Citind bănuitoare și punând întâmplător laolaltă două informații, complet nevinovate în contextul lor original, Anna ajunge în final la concluzia incriminantă: soțul ei este criminalul Dziubin. Iașa descoperă și el întâmplător identitatea lui Pavel, atunci când cercetează în arhivele Komsomolului asasinarea unui tânăr comunist, comisă de un dușman de clasă. În dosarele care conțineau verdictul de crimă – probabil dosare de poliție secretă, de vreme ce crima este prezentată drept una politică – se afla o fotografie a criminalului fugar numit Dziubin, pe care Iașa îl recunoaște ca fiind Kuganov. Prin întâmplătoarea colaborare dintre munca poliției și aceea a unui justițiar studios, criminalul este în final deferit justiției. Exact ca în cazul carnetului de partid mutilat al Annei, impostorul este demascat când e analizată presupusa legătură dintre nume și fotografie. *Carnetul de partid* merge cu un pas mai departe decât noua politică *obmen*, avertizând deja că autoritatea conferită documentelor scrise, prin atașarea unei fotografii, poate fi ea însăși frauduloasă. Filmul sugerează în schimb că atât *reprezentările* vizuale, cât și cele verbale ale identității ar trebui privite cu suspiciune.

## Vigilența: privirea stalinismului la apogeu

Descoperirile protagoniștilor le servesc spectatorilor o dublă lecție de interpretare: cu cât mai forțat, cu atât mai bine. Într-o lume unde nimic nu este ceea ce pare, chipurile, textele și imaginile ar trebui, din principiu, să fie privite cu neîncredere. De vreme ce acești semnificanți sunt atât de complecși și adeseori înșelător legați de semnificație, descoperirea adevărului are nevoie de suspiciune pentru a distruge legăturile înșelătoare și redirecționarea forțată a semnificanților, astfel încât să conducă spre înțelesuri anterior ascunse. Dezvăluirile făcute despre Kuganov de către Anna și Iașa întăresc așadar suspiciunile generale lansate de film în legătură cu observarea empirică și cu lipsa de încredere în aparențe, folosind procese de descifrare complicate și speculații. *Carnetul de partid* este înainte de orice un film de promovare pentru acest mod de a privi, foarte la modă în perioada stalinismului

din anii 1930: *bditelnost*. Tradus ca „privire atentă" sau „vigilență", *bditelnost* nu este atât un mod de a privi, cât mai ales suspiciune față de viziune și vizibil, dublată de nevoia de a scruta realitatea dincolo de suprafață, așteptându-se cu neliniște la ce este mai rău.

Sheila Fitzpatrick susține că „în primele două decade de după 1917, «vigilența» în identificarea și demascarea [...] dușmanilor revoluției a fost una dintre virtuțile esențiale ale unui comunist"[117]. Modificările la definiția pentru *bditelnost* în diferitele ediții ale *Marii Enciclopedii Sovietice* surprind succint o relevantă istorie politică și culturală a termenului. *Bditelnost* nu apare deloc în prima ediție (1917) a enciclopediei; totuși, în ediția următoare, din 1947, termenului i se acordă un spațiu considerabil[118]. Aici, *bditelnost* este definit prin opoziție cu „orbirea politică" (*politiceskaia slepota*). Cititorul este informat că nevoia de vigilență și de demascare a dușmanilor Revoluției a determinat statul să înființeze CEKA. Poliția secretă este așadar prezentată ca o instituționalizare a vigilenței: articolul despre *bditelnost* conține o scurtă istorie a poliției secrete și a succesivelor ei reorganizări și redenumiri. Prin crearea unei genealogii a termenului, enciclopedia din 1947 încearcă să compenseze omisiunea lui din ediția precedentă, mergând înapoi până la perioada revoluționară, susținând că vigilența socialistă s-a dezvoltat în cursul luptei revoluționare. Totuși, articolul din enciclopedie subliniază faptul că în timpurile actuale este nevoie de un tip nou de vigilență, sporită. Prin comparație cu perioada revoluționară și cea a războiului civil, când dușmanul se angajase într-o luptă politică și militară deschisă cu puterea sovietică, astăzi dușmanii – ne informează enciclopedia – sunt mai greu de identificat, dat fiind că „au încetat să mai acționeze ca o mișcare politică și s-au transformat în schimb în agenți ai contraspionajului fascist, în spioni, sabotori, asasini și diversioniști, trădători de patrie"[119]. Drept urmare, identificarea acestor dușmani este mult mai dificilă și reclamă o vigilență nemaiîntâlnită. A devenit repede clar că *bditelnost* este cu adevărat o calitate stalinistă și că incursiunea într-o perioadă a trecutului revoluționar nu este decât o pioasă ficțiune genealogică. De exemplu, deși articolul îl menționează pe Lenin, alături de Stalin, toate citatele care îi îndeamnă explicit pe comuniști la vigilență provin din discursuri ale lui Stalin și mai ales din cuvântarea ținută de el în 1937, pe care enciclopedia o leagă de asasinarea lui Kirov. Reeditarea enciclopediei din anii 1970 mai prezintă încă termenul *bditelnost*, dar legătura cu Stalin este eliminată, iar cititorul este avertizat că termenul vigilență nu presupune „neîncredere și suspiciune nefondate"[120]. Eliminând discursurile explicite ale lui Stalin despre vigilență, enciclopedia îi propune pe Marx, Engels și Lenin ca inițiatori ai apelului la vigilență, deși nu poate produce nici o referire directă la *bditelnost* în nici una dintre lucrările acestora. Prin prezența nimerită a criminalului – culac deghizat, asasin, spion, sabotor și dușman al patriei, toate într-unul – și odată cu scena în

care el este exclus din partid, dominată de portretul lui Kirov, *Carnetul de partid* ilustrează perfect versiunea distinctă de vigilență promovată în perioada epurărilor staliniste[121].

Promovarea *bditelnost* este o strategie esențială în ceea ce Hannah Arendt identifică drept o strategie împărtășită atât de propaganda sovietică, cât și de cea nazistă, pentru manipularea „uneia dintre caracteristicile de bază ale maselor moderne. Acestea nu cred în nimic vizibil, în realitatea propriei lor experiențe; nu au încredere în ochii și urechile proprii, ci numai în imaginația lor, care poate fi acaparată de orice este în același timp universal și coerent în sine"[122]. *Carnetul de partid* exploatează cu abilitate această suspiciune, dar nu o consideră de la sine înțeleasă. Filmul face în schimb totul pentru a inculca această suspiciune și o aduce la un nivel record. Această preocupare deosebită pare să fie mai mult decât garantată de simpla ambiție a filmului, care nu vizează altceva decât să obțină încrederea subiectului în propriii săi ochi, pentru a vedea adevăratul chip al ființei omenești care îi este cea mai apropiată, în cazul Annei, soțul ei. Una este atunci când propaganda își convinge audiența că niște personalități politice sau grupuri etnice mai mult sau mai puțin abstracte reprezintă dușmanul, în pofida oricăror dovezi vizibile că lucrurile stau cu totul altfel. Altceva este când propaganda reușește să convingă indivizi că toate ideile formate despre oameni de care sunt strâns legați nu au valoare: când soții, fiii și prietenii cu care merg la film se dovedesc peste noapte a fi criminali, spioni și tot felul de alte creaturi, la fel de fantastice. Avem nenumărate dovezi că propaganda sovietică a încercat – și în parte a și reușit – acest lucru incredibil. Măsura succesului repurtat de *Carnetul de partid* cu o astfel de propagandă este dată de audiența pe care a avut-o atunci, ca A.T. Mironova, care a comentat că în timp ce urmărea filmul „mi-a devenit foarte clar că noi – femeile, comunistele – trebuie să fim deosebit de atente. Trebuie să nu renunțăm la vigilența de clasă nici măcar față de cei pe care îi iubim, ca să nu devenim unelte în mâna unui dușman aprig"[123]. Paranoia a traversat fără îndoială granița de gen, întrucât regizorul Fridrih Ermler i-a mărturisit colegului său, Leonid Trauberg: „Am văzut filmul și acum, mai mult decât de orice, mă tem pentru carnetul meu de partid, dacă mi-l fură cineva? N-o să crezi, dar și noaptea bag mâna sub perna nevestei mele, să văd dacă nu cumva e acolo"[124]. Dacă *Carnetul de partid* s-a dovedit a fi un film de propagandă cu atât de mult succes, aceasta se datorează faptului că Pîriev a înțeles atât de bine că, pentru a impune viziunea paranoică a filmului său despre „criminalul periculos și bine mascat", trebuia mai întâi să submineze serios încrederea personajelor și a publicului în propria capacitate de a vedea lucrurile așa cum ne apar.

## Legitimizarea viziunii cinematografice: realismul socialist, profunzimea câmpului vizual și *Carnetul de partid*

După ce a declanșat cu atenție criza, filmul a oferit cu solicitudine și soluția, sau mai degrabă s-a oferit pe sine ca soluție. Dacă cineva are dificultăți în depistarea dușmanului ce pândește din umbrele dramatice născute din noaptea stalinistă, de ce să nu meargă la cinema și, în particular, de ce să nu vizioneze *Carnetul de partid*? Spectatorul poate împărtăși apoi viziunea privilegiată a filmului și poate să vadă abila deconspirare a dușmanului, arătată „integral și din toate punctele de vedere". Principala sarcină a filmului, mai declară Pîriev, este să le ofere spectatorilor „o imagine clară a dușmanului agresiv"[125]. Mai mult, Pîriev transformă „ideea cât se poate de limpede a filmului" oferită „acelor multe milioane de spectatori" în cel mai nou imperativ estetic al zilei, prezentând articolul de promovare al filmului *Carnetul de partid*, intitulat „Să ne amintim de spectator", ca pe un apel la mobilizare pe care l-a adresat întregii industrii cinematografice sovietice[126]. Ar putea părea că Pîriev ne oferă *Carnetul de partid* ca pe premiu de consolare, un glob de cristal pentru ceea ce ne convinsese el că este opacitatea lumii. Dar pentru filmul său are ambiții mult mai mari. Punctul culminant al articolului este apelul lui Pîriev de a „sparge orice bariere care îl despart pe spectator de film, indiferent cât de subțiri ar fi aceste bariere, indiferent dacă sunt făcute din sticlă"[127]. Ficțiunea ideologică născută de film scapă din globul de cristal, iar protagonistul ei, „dușmanul, devine cu totul real" (*soverșeno realnîm*)[128]. Pîriev invocă aici cea mai la modă fantezie propagandistică de atunci, momentul în care ficțiunea lui ia locul realității. Recenzia făcută filmului în *Kino-gazeta* nu doar aprobă această fantezie, dar o și declară împlinită: „Acest film realist... face parte din realitatea noastră, este viața însăși"[129]. Desigur, în ciuda unei astfel de susțineri fundamentale, viziunea filmului metamorfozat în viața reală rămâne doar o simplă și elocventă fantezie, dat fiind că, în realitate, Kuganov nu ar fi putut coborî de pe ecran pentru a se amesteca printre spectatorii săi. Totuși, în măsura în care *Carnetul de partid* a reușit să-și convingă spectatorii de existența unor dușmani ascunși și atât timp cât remodelează chipul familiar al membrilor de familie, al prietenilor și al tovarășilor de muncă în masca unui potențial dușman, fantezia s-a apropiat periculos de mult de realitate. Pîriev a înțeles cu siguranță că succesul proiectului său era susținut nu doar de suspiciunile tot mai accentuate stârnite de realitatea vizibilă, ci și de incitarea credinței în viziunea propagandistică pe care filmul o promova. „Dacă spectatorul nu crede în acest dușman, nu crede în forța și tacticile lui agresive", atunci filmul va avea „efectul opus"[130]. Pentru a asigura autoritatea aceste viziuni cinematografice despre

dușman, Pîriev o pune în contrast cu viziunea eronată a personajelor și, mai ambițios, cu o gamă largă de stiluri și de tehnici vizuale, pe care le atacă violent: „Iar dinaintea noastră a stat decizia ca aici [în *Carnetul de partid*] să nu fie tolerate nimicurile meschine, detaliile inutile, montajul scurt și grăbit, frazele bombastice, șoptite în fața camerei... Nu detaliile, nu construcțiile aproximative de cadre, acestea sunt neimportante". Pîriev își justifică acuzațiile, suficient de exhaustive pentru a cuprinde cea mai mare parte a experimentelor cinematografice din anii 1920, prin preocuparea față de spectatorul incapabil să înțeleagă mesajul ideologic al unui film dacă nu este îndrumat cu grijă de regizor. Este de la sine înțeles că apelul lui Pîriev – pentru o cinematografie capabilă să conducă privitorul printr-o realitate solicitantă din punct de vedere vizual, pentru ochiul uman, supus greșelii – are mai multe în comun cu tradiția pe care o atacă decât ar fi dispus să recunoască. Misiunea camerei de filmat, de a lărgi limitările imperfectului ochi uman până la capacități similare celor ale telescopului sau microscopului, este piatra de temelie în teoria kino-ochiului lui Dziga Vertov. Diferența este că, în vreme ce kino-ochiul lui Vertov pătrunde într-o realitate provocatoare și încearcă să-i surprindă caracterul eterogen, viteza și bizareria, pe care le oferă atât ca plăcere vizuală, cât și ca impuls spre acțiune politică, cinematografia lui Pîriev cenzurează această realitate dezordonată și, în schimb, oferă ochiului uman, uluit și predispus erorii, o viziune simplificată a lumii, în care detaliile și tonurile gri au dispărut, pentru a lăsa loc unei melodrame în alb și negru, didacticiste și centrate pe personaje. „Am vrut să facem acest film cu mijloace simple, austere, care să-i fie complet clare spectatorului... Persoana este importantă, important este actorul – care prin munca lui, ghidat de regizor, trebuie să-și pună în valoare personajul"[131].

Pîriev își prezintă cu iscusință filmul ca pe un produs reprezentativ pentru momentul crucial al trecerii de la diferitele stiluri ale anilor 1920 către un nou convenționalism. Într-adevăr, principalele elemente ale limbajului vizual folosit în filmul său corespund reperelor recunoscute ale cinematografiei realismului socialist. Conform lui David Bordwell, realismul socialist a avut ca punct de plecare cinematografia anilor 1920, pornind în câteva direcții importante. Puternica prezență a regizorului, exprimată prin tehnici precum adresarea directă către spectator, a fost înlocuită cu un punct de vedere mai impersonal[132]. Pîriev exprimă surprinzător această nouă tendință atunci când își descrie munca la *Carnetul de partid*: „Munca de regizor la acest film trebuie să-i permită privitorului să vadă actorul în integralitatea lui și din toate unghiurile, fără să-l observe pe regizor"[133]. *Carnetul de partid* ilustrează în mod similar și alte schimbări importante în cinematografie, care au definit apariția realismului socialist descris de Bordwell. Filmul a mutat arena luptei politice din stradă în interior, în cazul de față, în dormitorul și în psihicul unei comuniste. A transferat accentul de pe mulțimile de oameni pe indivizi cu trăsături epice și de la un „montaj foarte potrivit pentru

a sugera mișcarea maselor ce traversează orașe și continente" la o „nouă profunzime a câmpului, care putea prezenta scene mai intime și se putea concentra pe fiecare dintre personaje în parte, amplificându-le, pe ele și acțiunile lor"[134]. În legătură cu ultimul punct, Bordwell remarcă faptul că filmele realismului socialist de la finele anilor 1930 „anticipează în mod remarcabil" un stil vizual definit prin „folosirea exagerată a profunzimii câmpului", asociat în mod tradițional cu munca regizorilor de la Hollywood, așa cum a fost cazul filmului *Cetățeanul Kane* (1941), al lui Orson Welles[135]. Fără a încerca să ofere o „explicație rafinată a motivului pentru care o astfel de viziune de profunzime a apărut cu atâta pregnanță în URSS la sfârșitul anilor 1930", Bordwell face totuși o clarificare: existența unor precondiții tehnice, ca, de exemplu, obiectivele cu distanța focală scurtă, pelicula cinematografică fotosensibilă și iluminarea puternică, influența viguroasă a doctrinei lui Serghei Esenin și capacitatea acestui nou stil vizual de a „amplifica și a mări" subiectul filmului, care se pliau pe pornirea către monumentalism a socialismului realist[136].

Cred că această inovație de o importanță majoră, destul de rară în istoria unui stil vizual în mare măsură conservator, așa cum a fost realismul socialist, are în același timp rădăcini în obsesia stalinistă de a naște o viziune care să poată trece dincolo de prim-plan, dincolo de suprafața înșelătoare a realității, până în cotloanele ei cele mai ascunse. Dacă privim suficient de aproape la sursele de inspirație pentru apariția profunzimii câmpului vizual, s-ar putea să dăm peste umbra vigilenței staliniste. Profunzimea câmpului a apărut din intersectarea a două tehnici cinematografice, focalizarea mare și profunzimea spațiului, ambele foarte potrivite concepției staliniste despre o realitate stratificată grosier și fantezia ce o însoțește, despre o privire capabilă să vadă prin aceste straturi. Profunzimea spațiului este o varietate a mizanscenei în care aranjamentul special al scenografiei, al personajelor și al acțiunii dramatice subliniază numeroasele straturi din spatele prim-planului. Focalizarea lungă este o tehnică de filmare care folosește un obiectiv special, pentru a lăsa obiectele și evenimentele din fundalul spațiului adânc să se vadă la fel de clar ca acelea din prim-plan. *Carnetul de partid* este un film fundamental în istoria politizată a stilului profunzimii câmpului. Filmul înțelege minunat potențialul pe care îl are stilul câmpului profund de a descrie înalta viziune stalinistă asupra lumii. În *Carnetul de partid*, obsesia contemporană pentru denunțarea dușmanului este sistematic exprimată prin intermediul tensiunii dramatice dintre fundalul revelator și un prim-plan amăgitor. Când Anna, deja suspicioasă în privința soțului ei, îl urmărește în timp ce acesta lipește afișul prin care își anunță candidatura pentru primirea în partid, umbra lui întunecată, profilată dramatic pe zidul din fundal, îl avertizează pe spectator despre latura lui întunecată, ascunsă în spatele zâmbetului servil din prim-plan. Într-o altă scenă esențială a filmului, Maria, fosta logodnică, apare din întunericul fundalului pentru a arunca umbra

îndoielii asupra lui Pavel, care, aflat în prim-plan, își exersează infatuat zâmbetul fals, reflectându-l într-o oglindă și apoi proiectându-l dincolo de ea, spre publicul spectator.

Prezentarea pe care Pîriev i-a făcut-o filmului *Carnetul de partid* în „Să ne amintim de spectator" atașează cu grijă filmul de stâlpii esteticii realismului socialist. Totuși, prin legitimizarea acestui film, Pîriev face mai mult decât să-l alinieze normelor estetice oficiale, pe care, având nenumărate ocazii să le cunoască în timpul realizării filmului, le-a supus interpretării și unei constante analize. În ciuda clarității cu care l-a descris pe dușman, filmul a fost inițial clasat ca fiind periculos din punct de vedere politic și estetic[137]. În promovarea filmului, Pîriev nu trece peste acest episod neplăcut. Dimpotrivă, îl prezintă pe larg și îl transformă în elementul suprem de legitimizare a filmului său. Cu modestie, Pîriev explică faptul că inițial a fost entuziasmat de eroina filmului; în loc să se oprească la momentul culminant, în care ea își demască soțul ca fiind un criminal, a depășit limitele și i-a „supradimensionat experiențele psihologice, transformându-le în melodramă". Ca rezultat, în prima versiune a filmului „Anna își omora soțul cu propriile-i mâini, comițând astfel încă o greșeală față de partid și de autorități". Pîriev anunță în gura mare că partidul și conducerea asociației cinematografice au recomandat ca această parte să fie tăiată și înlocuită cu alta. Concluzia este deci că ultima versiune a filmului nu mai este rezultatul viziunii imperfecte a regizorului: cenzura a tăiat părțile excesive, iar partidul și conducerea cinematografiei au oferit corecțiile. Cu o lovitură de maestru, Pîriev încheie prin a remarca faptul că, fiind martor la reacțiile spectatorilor, a înțeles cât de „pătrunzătoare [*prozorlivi*] și corectă din punct de vedere politic" a fost refacerea filmului de către partid. Într-un paragraf, Pîriev se redistribuie pe sine, din periculosul rol al unui regizor cenzurat, în acela al unui martor, căzut în admirația unui film care reflectă viziunea pătrunzătoare a partidului și capacitatea de a fi în acord cu spectatorii. Autoanularea regizorului face din film o realizare a partidului, conferindu-i în felul acesta cea mai înaltă legitimitate.

## Stalin scenaristul și protagonistul lui cekist

Cum a dobândit mai exact *Carnetul de partid* imaginea lui de autoritate? Descrierea făcută de Pîriev indică doar munca de corectare executată de putere, dar rămâne timid de vag în oferirea de detalii privind procesul de creație. Realitatea este că, deși se poate ca el să-și fi servit propriul interes atunci când le-a cedat statutul de autor al filmului său celor mai înalte puteri în stat, Pîriev nu a exagerat prea mult. Consemnarea unei conversații între Stalin și șeful industriei cinematografice, Boris Șumiațki, certifică faptul că Stalin însuși a fost autorul primelor

și ultimelor cuvinte din scenariul pentru *Carnetul de partid*. După o vizionare privată la Kremlin, la care filmul a fost rulat fără finalul cenzurat anterior, Stalin i-a schimbat titlul din *Anna* în *Carnetul de partid* și i-a dictat finalul:

> Când Anna, aflată deja în apartamentul ei, îl demască pe Pavel ca fiind criminalul Dziubin și cel care l-a asasinat pe liderul de Komsomol, țintindu-l cu revolverul, acesta începe să se târască [la picioarele ei] și atunci intră Iașa și secretarul de partid. Anna le spune:
> — Priviți, acesta este Dziubin, ucigașul liderului de Komsomol.
> Secretarul îi răspunde:
> — Nu doar l-a omorât pe liderul de Komsomol, este și spion și trădător al guvernului nostru...
> În timpul acesta, în fundal stau doi soldați ai Armatei Roșii, iar un comisar NKVD îl arestează pe Pavel (în întuneric, ținându-l de brațe, îl scoate din scenă)[138].

Modificările de scenariu făcute de Stalin o temperează pe eroină, eliminând-o din titlu, ridicându-i pistolul în aer și refuzându-i ultima deslușire a naturii soțului ei. Intervenția lui Stalin stăvilește explicit și forța regizorului și modifică, subtil, pretenția filmului de a avea o viziune omniscientă și privilegiată. Am văzut că, spre deosebire de personajele a căror putere de pătrundere rămâne parțială, camera de filmat le oferă spectatorilor o perspectivă privilegiată și de absolută încredere. Cunoașterea extraordinară de care dă dovadă camera de filmat nu poate fi explicată în termeni diegetici și, în schimb, pare să funcționeze ca semn definitoriu al unei estetici deosebite, a narațiunii omnisciente. Ultimele rânduri ale finalului lui Stalin acționează ca o discretă lovitură de grație a acestei estetici. Adăugarea comisarului NKVD, cerută de Stalin, introduce personajul care face ultima introspecție a protagonistului Pavel Kuganov. Prezența lui justifică în mod realist percepțiile misterioase pe care filmul le-a demonstrat anterior în legătură cu Kuganov. Ceea ce nu diminuează neapărat forța filmului; faptul că se face părtaș al unor taine ale poliției secrete se poate chiar să fi sporit autoritatea filmului. Dar, pe de altă parte, le refuză acestor informații oferite de film independența față de stat, legând estetica de poliția secretă și demonstrând că o tehnică a cinematografiei – omniscența – nu este altceva decât un paravan temporar pentru supravegherea poliției.

Aceasta nu înseamnă că filmul *Carnetul de partid* ar trebui să fie considerat reprezentativ pentru legătura forțată dintre estetica autonomă și poliția politică, creată prin intervenția hotărâtă a lui Stalin. Am văzut deja că misiunea filmului, clamată cu surle și trâmbițe, de a înfățișa și identifica semnalmentele dușmanului, a reflectat îndeaproape preocupările și chiar jargonul poliției secrete, propunând filmul ca formă de acțiune a acesteia, înainte de intervenția lui Stalin. Mai mult, filmul nu încearcă doar să imite activitatea poliției secrete, ci încastrează puternica instituție în acțiunea lui, distribuind-o în rolul unei forțe obscure ce dirijează,

din spatele cortinei, demascarea diegetică a lui Pavel. În spatele secretarului de partid, care îi arată Annei carnetul mutilat, pândește sugestiv umbra poliției secrete, căci oare cine altcineva ar fi putut prinde o spioană străină, confiscându-i documentele falsificate? Descoperirea făcută de Iașa despre adevărata identitate a lui Kuganov se bizuie și ea pe investigațiile, cel mai probabil efectuate de poliția secretă, despre asasinarea liderului de Komsomol de către un dușman de clasă. Deși filmul invocă discret ajutorul venit din spatele scenei, de la poliția secretă, aflată la rândul ei în căutarea dovezilor care să-l demaște pe dușman, Stalin este cel care aduce agentul de poliție secretă direct pe ecran. El remodelează decisiv relația filmului cu poliția și rolul lor de a ajuta spectatorul să vadă dincolo de aparențele înșelătoare ale lumii.

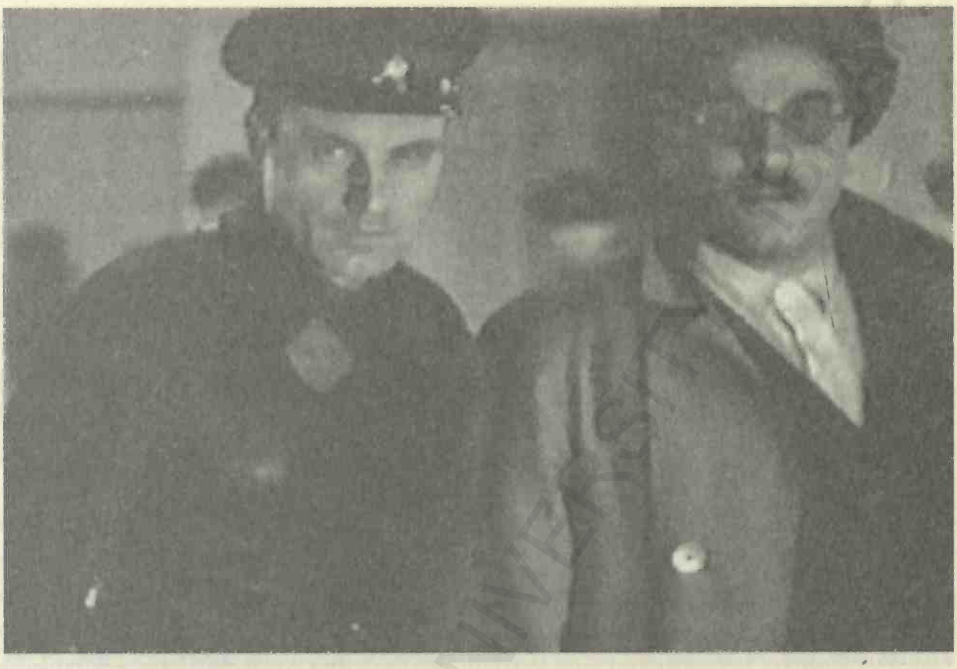
## Melodrama și poliția

Pentru a înțelege miza acestei schimbări, este important să ne amintim că această relație este mai veche decât *Carnetul de partid*; de fapt, ea este adânc înrădăcinată în imaginația melodramatică, aceea care, după Peter Brooks, se definește tocmai prin dorința de a vedea „dincolo de suprafața realității, [în] realitatea mai adevărată, ascunsă"[139]. Atât melodrama, cât și poliția modernă s-au născut în urma Revoluției Franceze ca tentative de a oferi răspunsuri clare într-o vreme când valorile tradiționale erau răsturnate cu violență, iar semnele și semnificațiile lor deveneau disjuncte în vâltoarea schimbărilor istorice majore. Brooks își începe studiul clasic, *Imaginația melodramatică*, citând din *Pielea de șagri* a lui Balzac, în care se prezintă încercarea naratorului de a „interoga suprafața realității" în raport cu interogarea aceleiași realități de către poliție. Căutând semnificația ascunsă a garderobei de la intrarea într-o sală de jocuri de noroc, naratorul se întreabă: „Este oare vreo parabolă providențială din scripturi? Nu este oare un mijloc de a încheia un contract diabolic, smulgându-te dintr-o stare de oarecare siguranță?... Poliția pândind prin canalele societății, încercând să afle numele garderobei tale, sau numele tău, dacă ți l-ai scris pe banda pălăriei?"[140]. Oscilația naratorului între providență și poliție, ca putere capabilă să vadă în profunzimea realității, demonstrează grăitor trecerea de la melodrama clasică la variantele ei mai moderne. Melodrama clasică, pe care Brooks o plasează între sfârșitul Revoluției Franceze și sfârșitul anilor 1830, se baza pe providență pentru a demasca „rânduiala morală... înțepenită dincolo de jocul înșelător al semnelor"[141]. Tom Gunning a arătat că, pe măsură ce providența își pierde credibilitatea, într-o lume care se modernizează rapid, dorința melodramei de a „căuta adevărul dincolo de suprafață, scrutând tot mai adânc dincolo de suprafața lucrurilor" ajunge să fie legată de discursul medical și de cel juridic[142]. Ambele răspunzătoare de rezolvarea acestei

devieri, discursul medical și cel juridic din perioada respectivă împărtășesc aceeași preocupare obsesivă ca și melodrama pentru demascarea răufăcătorului, prin dobândirea unei penetrante capacități de scrutare, capabilă să treacă dincolo de suprafața realității. Gunning susține că, „odată ce melodrama pășește în secolul XX, discursurile dreptului republican și al medicinii moderne devin elemente deosebit de problematice [în melodramă], întrucât împărtășesc aceeași ambiție ca forma însăși: să demaște și să spună adevărul", o ambiție care se dovedește tot mai nerealizabilă odată cu trecerea timpului. Astfel, când la teatrul Grand Guignol melodrama și-a mărturisit în mod spectaculos eșecul în a descifra înțelesul și adevărul din spatele unei realități radical desacralizate și indescifrabile, ea a avut totuși grijă să demonstreze că și rivalii ei – poliția, sistemul judiciar și medicina – au eșuat la fel de lamentabil. Pentru a ilustra acest lucru, Gunning citează finalul piesei *L'Acquitée*, jucată la Grand Guignol, în care un judecător de instrucție și un doctor/hipnotizator asistă neputincioși cum răufăcătorul scapă nepedepsit, dovedind astfel limitele providenței, justiției poetice și justiției de drept.

Această scurtă incursiune istorică demonstrează relația foarte încâlcită dintre poliție și melodramă. Relația lor se bazează pe o misiune împărtășită – demascarea răufăcătorului – și pe un efort mai general de a răspunde schimbărilor istorice seismice, în tentativa de a expune adevărul mai profund și mai întunecat din spatele unei realități concepute ca un înveliș de suprafață, înșelător și ipocrit. Fără îndoială, nu este întâmplător că atât melodrama, cât și poliția modernă s-au născut în urma Revoluției Franceze și au renăscut după Revoluția din Rusia. Relația lor este extrem de dinamică, dovadă fiind schimbarea invocațiilor la adresa poliției din melodrame, invocații care merg de la apelul pentru ajutor sau legitimizare la provocarea zeflemitoare și chiar la subversiune. Rescrierea sfârșitului la *Carnetul de partid* sub directiva lui Stalin oferă un posibil deznodământ al acestei lungi și complicate relații dintre melodramă și poliție. Ultima demascare melodramatică este aceea a justiției poetice, care s-a dovedit a fi doar o acoperire pentru justiția polițienească – o acoperire vicleană și potențial înșelătoare, care, pentru legitimizare, face aluzie la puterea poliției din spatele ei, dar care apoi este gata să-și depășească limitele și să-și aroge merite exclusive pentru demascarea și pedepsirea răufăcătorului. Când vrea să apuce pistolul soțului ei, Anna declanșează atât așteptările justiției personale, cât și ale justiției poetice, care proclamă, clasic, faptul că însăși armele răufăcătorului se vor întoarce împotriva lui, iar justiția va învinge. Acesta este, desigur, motivul intervenției lui Stalin, pentru a tempera excesul de justiție personală și poetică înainte ca ele să uzurpeze prerogativele poliției, căreia, în schimb, i se conferă dreptul exclusiv nu doar de a-l demasca în final pe răufăcător ca spion, ci și de a-l pedepsi.

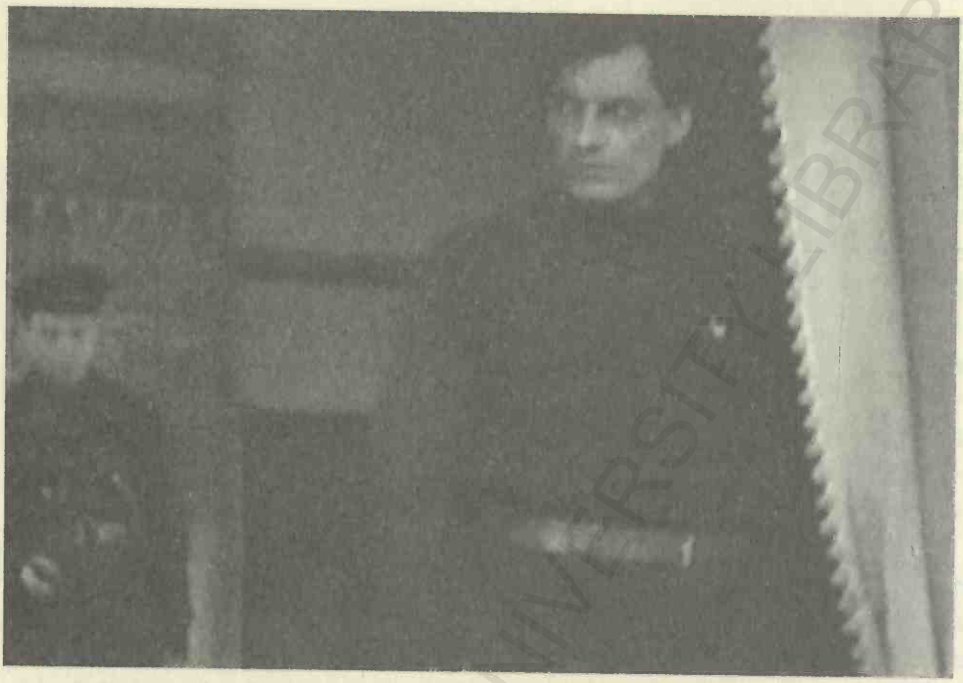
Într-un capitol care monitorizează realizatorii de film înclinați spre mânuirea armelor – nu doar pe cele ale retoricii, ci și pe cele adevărate –, ultima armă de



Poliția secretă ajunge în film ca urmare a scenariului și indicațiilor de scenă ale lui Stalin. *Carnetul de partid*, 1936, stop-cadru mărit.

celuloid este bine expusă de poliția secretă. În loc să exercite ea însăși controlul polițienesc, cinematografia este redusă la actul de a prezenta poliția făcându-și treaba. Această sarcină este delicată și are nevoie de o atentă supervizare. Orice film în care apărea poliția secretă trebuia vizionat la sediul ei și nu era lansat decât după ce aceasta, mereu atentă la imaginea ei publică, își dădea acordul.

Așadar, prin introducerea comisarului NKVD în kino-poliție, Stalin nu doar a limitat amestecul cinematografiei în activitatea de control polițienesc, ci a aprobat, implicit, și amestecul poliției în cinematografie. În privința filmului *Carnetul de partid*, Stalin a luat sarcina în propriile mâini, adăugând la dicteul, de obicei laconic, al scenariului chiar și indicații regizorale. Comisarul NKVD trebuie încadrat „în fundal", „în întuneric", tăcut, în timp ce secretarul de partid, purtătorul său de cuvânt, anunță rezultatul anchetei[143]. Conform convențiilor melodramei, în finalul glorios al filmului – momentul de vizibilitate pură, când aparențele înșelătoare sunt în sfârșit destrămate, pentru a expune adevărul ascuns – comisarul NKVD trebuie să rămână în fundalul întunecat. Poliția este aici încadrată cu grijă, nu doar ca o simplă agenție ce aduce lumină în privința misterului, ci ca mister în sine. „Ocultismul moral", îndelung cuibărit în acel spațiu privilegiat al melodramei tradiționale – fundalul situat dincolo de jocul înșelător al aparențelor –, a fost înlocuit de ocultismul polițienesc, de poliție, ca forță ocultă.



Punctul culminant melodramatic: răufăcătorul este scos la lumină; cekistul rămâne „în fundal". *Carnetul de partid*, 1936, stop-cadru mărit.

## Viziune, tehnici vizuale și poliția secretă

Înainte de a ne despărți de *Carnetul de partid*, aș vrea să revin la chestiunea relației speciale dintre viziune, tehnicile vizuale – mai ales fotografia și filmul – și poliția politică. Cea mai mare parte din lucrările teoretice importante pe această temă s-au concentrat pe fotografie, cu câteva referiri la începuturile cinematografiei. Scriind pe acest subiect, atât Alan Sekula, cât și Tom Gunning au considerat că fotografia joacă două roluri distincte, adeseori opuse, în relație cu modernitatea. Pe de o parte, fotografia, așa cum memorabil o explică Alan Sekula, înseamnă „modernitatea dusă la extrem"[144]. Fotografia a ilustrat și a intensificat problemele de identitate pe care le-am văzut cuprinzând metropola, începând cu secolul al XIX-lea, provocând divorțul dintre imagine și referent, ca în cărțile poștale care prezentau imaginile unor locuri și oameni exotici, ca în cazul portretelor mortuare ori, cel mai alarmant, în false cărți de identitate. Așa cum afirmă Jonathan Crary, fotografia a „remodelat un întreg teritoriu modern", în care „circulă și proliferează semne și imagini, fiecare rupt brutal și radical de referent"[145]. În opoziție cu acest aspect al reproducerii și multiplicării mecanice a imaginii fotografice, care

„a subminat accepțiunea tradițională a identității, în cadrul practicii criminologice și a ficțiunii polițiste, fotografia putea fi folosită ca garant al identității și ca mijloc pentru stabilirea vinovăției și nevinovăției"[146]. În practica fotografică a poliției, imaginea era folosită „pentru a facilita arestarea referentului ei", legând din nou imaginea separabilă de sursa ei fizică"[147]. Fotografia nu putea îndeplini singură sarcina stabilirii identității prin reconectarea imaginii cu referentul ei. Într-adevăr, de una singură, fotografia nu putea decât să producă mii de imagini, care au năpădit sediile de poliție la începutul secolului al XIX-lea, dar s-a dovedit în mare măsură inutilă în a stabili identitatea celui mai căutat infractor de pe lista primilor criminaliști: recidivistul. Cum ar fi putut oare fotografia unui proaspăt arestat recidivist, care se ascundea sub un nume fals, să ajute la identificarea lui în una dintre miile de imagini ale altor infractori, fotografiate anterior de poliție? S-a făcut apel la cele mai recente progrese ale științei și tehnologiei pentru a desluși aceste fotografii derutante, traducându-le în cuvinte și apoi în numere, care puteau fi clar îndosariate într-o manieră care să lege fiecare fotografie de un infractor. Așa cum a arătat eminent Alan Sekula, primii adepți ai fotografiei de poliție, precum Alphonse Bertillon, „s-au străduit să învingă talentul de a se deghiza al infractorilor profesioniști, falsele lor identități, biografiile multiple și alibiurile", „punând dimpreună antropometria, precizia optică a aparatului fotografic, un minuțios vocabular fizionomic și statistica"[148].

După cum am văzut, problema identității și identificării stă în centrul filmului lui Pîriev, așa cum o anunță de la bun început titlul dat de Stalin, *Carnetul de partid*, și așa cum o dovedesc în mod repetat diferitele situații de nepotrivire între persoană, fotografie și cuvânt. Dar, în timp ce Sekula și Gunning susțin că poliția face uz de tehnici vizuale precum fotografia pentru a pondera jocul semnificanților și a lipi forțat o imagine de un referent – fotografia de identificare și infractorul –, versiunea lui Pîriev despre kino-poliție își consumă cea mai mare parte a forței retorice făcând exact opusul. *Carnetul de partid* este la început profund preocupat să demonstreze, până la supralicitarea caricaturală, disjuncția dintre imagine, cuvânt și identitate. Filmul le insuflă neîncetat spectatorilor lui ideea vigilenței ca formă de suspiciune superioară în comparație cu viziunea, aparența vizuală și tehnicile vizuale. Filmul dovedește audienței că această suspiciune este mai ales justificată atunci când se raportează la fotografie: chiar și în cazul utilizărilor ei aprobate oficial, pe cărțile de identitate sau în dosarele de poliție – epitomul funcțiunii deictice a acestui mediu –, fotografia nu numai că nu reușește să învingă măiestria infractorului în a se deghiza, ci este cu ușurință apropriată de acesta și pusă să acționeze pentru realizarea unei false identități.

Totuși, în vreme ce fotografia și percepția vizuală obișnuită pot fi înșelătoare, filmul oferă cu certitudine rezolvarea clară a misterului, reușind să vadă prin multiplele deghizări suprapuse ale lui Pavel. La fel ca fotografia de la poliție descrisă de Sekula sau Gunning, *Carnetul de partid*, ca exemplu de kino-poliție, se încheie

cu refacerea demonstrativă a legăturii disjuncte dintre imagine și referent și cu scoaterea la lumină a dușmanului. Mai exact, *Carnetul de partid* se aliniază conștient tentativelor specifice ale poliției și statului contemporane de a controla relația dintre cărțile de identitate și referenții lor. Introducerea obligativității de a avea fotografii pe carnetele de partid în 1936 este probabil principala practică de acest gen de care filmul s-a ocupat în mod clar. (Fotografiile pentru pașapoartele interne au devenit și ele obligatorii în 1938.)[149] Rolul poliției secrete în acest efort de realiniere a numelor și imaginilor cu referenții lor a devenit cât se poate de clar în ordinul din 1936, care stipula că noile carnete de partid, în alb, ca și vechile carnete înlocuite nu pot fi transportate de la Moscova la organizațiile locale decât prin serviciul special de curierat al NKVD[150]. Poliția secretă era astfel însărcinată cu circulația reprezentărilor vizuale și textuale ale unei populații ce dovedea o mobilitate și un cameleonism care păreau să amenințe statul.

Cu toate acestea, cea mai mare ambiție a lui Pîriev depășește cu mult acest final triumfător și ținteşte să propage suspiciunea dincolo de ecran, determinând audiența să pună sub semnul întrebării relația dintre imagine și referent, nu doar în film, ci și în viața reală. Ca urmare a vizionării filmului, suspiciunea față de cei cu care ai relațiile cele mai apropiate deschide posibilitatea ca fața unui coleg, a unui tovarăș cu care mergi la film sau a partenerului de viață să nu fie decât o mască sub care se ascunde un Pavel Kuganov. Chiar dacă dezleagă puzzle-ul identității lui Kuganov, filmul nu încearcă nici o clipă să rezolve suspiciunea față de celălalt, pe care vrea atât de asiduu să i-o inculce audienței, și nici nu-i dă acesteia instrumentele cu care să o facă ea singură. Într-adevăr, chiar dacă este parte din proiectul criminologic de expunere a infractorului, privind dincolo de măștile lui înșelătoare, filmul nu împărtășește și premisa rațională că metodele științifice ale observării, măsurării, descrierii și introspectării infractorului ar putea fi, teoretic, învățate de oricine. Spre deosebire de popularul *bditelnost*, viziunea pătrunzătoare (*prozorlivost*) aparține celor câtorva aleși, unei autorități vag identificate ca fiind conducerea de partid și întruchipată *de facto* de Stalin. Așadar, chiar dacă această suspiciune atent cultivată face spectatorul să creadă în posibilitatea că oricine poate să ascundă în el un dușman al poporului, inclusiv el însuși, doar viziunea specială a statului este capabilă să treacă dincolo de ultima dintre măști și să dea verdictul decisiv. Ca atare, acest film din 1936 pregătește perioada epurărilor și receptarea demascărilor șocante de dușmani ai statului, care se ascundeau practic sub aparența oricărei persoane, inculcând în același timp suspiciunea față de propria viziune și anularea neîncrederii față de viziunea penetrantă a statului. Cea mai ambițioasă acțiune a acestei kino-poliții nu este deci încercarea clasică de a rezolva criza declanșată de criminalitatea modernă în conflict cu viziunea empirică – disjuncția dintre imagine și referent –, ci mai degrabă escaladarea manipulativă a acestei crize, până la niveluri neatinse anterior.

## Regizorii se joacă de-a hoții și vardiștii

Kino-poliția a mers cu mult dincolo de identificarea pe ecran a infractorului sovietic; ea s-a angajat într-un proces continuu de redefinire a locului cinematografiei, a subiectului filmat și a spectatorului, în perioada deceniilor de fundare a statului sovietic. Dziga Vertov poate fi creditat cu încălcarea celor două direcții principale pe care urma să le abordeze kino-poliția: expunerea infractorilor și modelarea spectatorilor în sensul dorit de poliția secretă. Implicarea lui Vertov în kino-poliție a fost o idilă de tinerețe efemeră, abandonată rapid, odată cu prospectarea miriadelor de alte inovații, printre care articularea complexă și dinamică a rolului audienței. Dar kino-poliția și-a continuat activitatea odată ce Aleksandr Medvedkin a perfecționat puterea de denunțător a cinematografiei, transformând aparatul de filmat într-un procuror și, la nevoie, într-o armă. Odată cu *Carnetul de partid* al lui Pîriev, vedem cum cinematografia copiază o altă latură a poliției, proiectul criminologic de identificare, pentru spectatori, a semnalmentelor particulare ale dușmanului sovietelor. Parțial, aceste tipuri diferite de kino-poliție țin pasul cu tendințele contemporane importante din activitatea polițienească, cum ar fi mutarea accentului de la modelul mai vechi al agentului de investigații, care iese în lume ca să surprindă infractorii nepregătiți, la stilul mult mai teatral al poliției, din anii 1930, preocupată în primul rând să demaște dușmanul și să defileze cu el în demonstrații publice complexe, mai ales în procese-spectacol, dar și în prezentări cinematografice. Alteori, kino-poliția pare să rămână în urma vremurilor: o demonstrează tentativa lui Aleksandr Medvedkin de a crea o cinematografie radical denunțătoare, care să documenteze problemele oriunde se găseau, într-o perioadă în care norma artistică începea să se orienteze spre realismul socialist și spre ideile lui, în care realitatea era prezentată mai degrabă așa cum ar fi trebuit să fie, și nu cum era de fapt. Alteori, kino-poliția pare să preia aspecte ale acțiunii polițienești tradiționale, oarecum discreditată, așa cum a fost cazul proiectului criminologic al lui Pîriev, lansat într-o vreme când criminologia, ca disciplină științifică, fusese în cea mai mare parte amuțită. Chiar dacă pare important să se scoată la lumină fanteziile îndelung neglijate privind acțiunile polițienești, care stau la baza acestor experimente cinematografice, este în egală măsură importantă și distincția dintre diferitele tipuri de kino-poliție analizate de lucrarea de față. În unele cazuri, și mai ales în *Carnetul de partid*, cinematografia apare puternic contaminată de încercările de a imita și glorifica poliția secretă în tot ce are ea mai rău. La celălalt capăt al spectrului se situează realizatorul de film care se joacă de-a poliția pentru a-și servi propriile interese, uneori paralele cu sau chiar împotriva intereselor poliției. În ultimă instanță, însușirea nejustificată a unei uniforme de poliție este un delict serios, destul de frecvent în Uniunea

Sovietică în anii 1920, când nu doar realizatorii de film, ci și diferiți infractori de profesie își făcuseră un obicei din a se da drept agenți ai poliției secrete[151]. Nu este deci o surpriză că statul și poliția secretă în particular au demonstrat o gamă largă de reacții față de aceste încercări de kino-poliție, de la simpla lor ignorare la interzicerea lor de-a dreptul, la cenzurarea exceselor manifestate, montarea selectivă și susținerea lor financiară. Așa cum se va vedea în capitolul următor, nu a durat prea mult până ce poliția secretă a preluat chiar ea frâiele kino-poliției.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

4

# Poliția secretă se joacă de-a cinemaul

## Gulagul și filmul

În anii care au urmat Revoluției din Octombrie, poliția secretă pare să fi avut o atitudine oscilantă față de cinematografie, considerând-o când un element suspect, când unul propagandistic, potențial util. Un articol din 1923, apărut în *Pravda*, rezumă succint această ambivalență:

> Cinematografia a devenit un factor foarte important în dezvoltarea criminalității și organele judiciare au stabilit legăturile directe și indirecte dintre o infracțiune sau alta comisă de un adolescent și filmul pe care l-a văzut la cinematograf. Cinematografia, care în mâna noastră poate și trebuie să devină o armă de mare forță pentru difuzarea cunoștințelor, a educației și a propagandei, a fost transformată într-o armă pentru coruperea adolescenților[1].

Adresându-se critic comisarului pentru afaceri culturale, A. Lunacearski, articolul din *Pravda* acuză cinematografia contemporană că este departe de a se ridica la potențialul ei revoluționar real și ajunge chiar să susțină că „starea periculoasă a cinematografiei sovietice [este] în mare parte răspunzătoare pentru existența elementelor delincvente din societatea sovietică"[2]. Discutând despre „influența cinematografiei în excitarea sexuală a adolescenților", un alt studiu contemporan spunea: „Știm, de exemplu, că același film este vizionat de 10-15 ori datorită stării de excitare sexuală provocate de apariția eroului sau a eroinei"[3]. În afară de excitarea sexuală, cinematografia mai „satisface, copleșește aidoma beției și, drept urmare, vedem nenumărate furturi comise de adolescenți și tineri, pentru a obține banii pentru biletul la film"[4]. Documentul CEKA din 1919 care plasează artiștii în fruntea listei persoanelor ce trebuie supravegheate observa că „artiștii de varieteu și de cinema" trebuie plasați „sub observație specială", întrucât lucrează cu teme contemporane și astfel se pot angaja cu ușurință în „acțiuni de agitație [contrarevoluționară]"[5]. Înainte de revoluție cinematografele difuzaseră și ele filme pornografice ilegale, după ce se încheia programul obișnuit; vigilente,

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

noile autorități au pus capăt acestor spectacole nocturne[6]. La un nivel fundamental, dificila naționalizare a industriei cinematografice a reprezentat o provocare constantă pentru poliția secretă[7].

În același timp, cinematografia a fost un factor esențial în transformarea liderilor sovietici – inclusiv a șefului poliției secrete, Feliks Djerzinski, o apariție frecventă pe ecran – în „realități vii" pentru o mare parte a populației[8]. Deja în 1925 poliția secretă părea să fie deplin conștientă de importanța cinematografiei pentru noul stat sovietic. Pe 24 iulie se înființa prin decret al OGPU Societatea Prietenilor Cinematografiei Sovietice (Obscestvo druzei sovețkogo kino – ODSK), iar Feliks Djerzinski devenea șeful organizației. Societatea urma să aibă „cel mai mare număr de membri posibil" și trebuia să reformeze cinematografia, prin implicarea maselor"[9]. ODSK a funcționat după premisa că reformarea cinematografiei sovietice nu însemna doar cenzurarea filmelor necorespunzătoare și încurajarea celor adecvate din punct de vedere ideologic; ODSK s-a concentrat în mod special pe modelarea publicului, pentru a se asigura o receptare adecvată: „Nu putem avea situații în care organizația cinematografică doar să difuzeze filmul, iar spectatorii, publicul nostru sovietic, să-l privească pur și simplu. Este necesar un contact apropiat cu masa spectatorilor"[10]. În acest scop, membrii ODSK prezentau filmele, le explicau titlurile, conduceau discuțiile pe marginea lor și raportau înapoi la centru „despre receptarea filmelor în rândul publicului rural"[11]. Într-adevăr, ODSK a făcut muncă de pionierat în studiile „științifice" despre spectatori și în sondajele de audiență[12]. Decisă să „transforme cinematografia într-o adevărată armă pentru influențarea culturală a maselor", ODSK a promovat filmele cu caracter didactic; în disputa despre rolul cinematografiei ca mijloc de iluminare sau de amuzament în societatea sovietică, ODSK a fost partizana înverșunată a primei variante[13].

## Lagărul ca element de exotism sovietic: *Solovki*

Lansarea în 1928 a filmului *Solovki* de A. Cerkasov – un documentar de lung metraj despre lagărul eponim al poliției secrete, cel mai renumit în epocă – marchează o nouă etapă în atitudinea agenției față de cinematografie și de publicul ei[14]. Însăși existența filmului stă mărturie a strânsei colaborări dintre poliția secretă și realizatorii de film. Accesul camerei de filmat într-un lagăr de maximă securitate, plin până la refuz cu mii de deținuți, trebuia să fie aprobat, dacă nu integral orchestrat, de agenția care conducea lagărul. OGPU nu doar și-a deschis vastul domeniu în fața camerei; un mare număr de agenți OGPU au participat la turnarea filmului. Agenții au jucat rolul de variante-model ale lor înșiși și, conform unor relatări din epocă despre filmări, au jucat și rolul unor deținuți

supuși și bine hrăniți[15]. Filmul a fost gândit clar ca un elogiu adus poliției secrete. La începutul lui, titluri intermediare succinte anunță că socialismul progresează rapid, dar există încă elemente distructive care ar dori să încetinească tempoul acestei evoluții. Audienței i se reamintește că apărarea Uniunii Sovietice este în „mâinile sigure ale armatei și flotei" și că „alături de ele stă de pază ochiul vigilent [*nedremliușce oko*] al partidului". Filmul prezintă ceremonios acest „ochi" al partidului ca fiind GPU și merge chiar până într-acolo încât prezintă documentul de înființare a acesteia, cu o tăietură directă pe coperta constituției, iar apoi oprindu-se în grosplan pe capitolul 9, despre „unificarea luptei împotriva contrarevoluției, a spionajului și sabotajului", sub controlul GPU. Filmul urmează această viziune a ochiului vigilent țintuit asupra aspectelor infracționale ale societății sovietice, antrenând ochiul camerei de filmat asupra unui lagăr în mod normal inaccesibil.

*Solovki* le prezintă spectatorilor viziunea unui lagăr sovietic atractiv, în ambele sensuri ale cuvântului: ca mijloc manipulator de distragere a atenției de la realitatea obiectivă a lagărului și ca mijloc de amuzament. *Solovki* a făcut parte dintr-o campanie mai largă de infirmare a recentelor dezvăluiri despre lagăr, publicate în Anglia de Serghei Malsagov, evadat din lagărul de la Solovki[16]. Ororile de acolo au fost ulterior descrise în detaliu într-o bogată literatură memorialistică[17]. Este suficient să spunem că la momentul în care filmul a fost realizat și lansat viața în lagăr ajunsese în cel mai îngrozitor punct: febra tifoidă făcea ravagii, ucigând aproape jumătate din populația lagărului, iar abuzurile pe care le sufereau deținuții din partea gardienilor atinseseră nivelul maxim din întreaga existență a lagărului[18]. Situația era atât de critică, încât chiar OGPU a decis să trimită acolo o comisie, care a investigat abuzurile și i-a pedepsit pe unii dintre vinovați[19]. Cu toate acestea, în filmul lui Cerkasov, Solovki apare aproape ca o stațiune estivală exotică, care oferă locuri confortabile de cazare, mâncare delicioasă și toată gama de atracții culturale, de exemplu teatru, spectacole de varietăți, muzee, ziare și biblioteci. *Solovki* face însă mai mult decât să mascheze și să cosmetizeze neplăcutele realități ale lagărului; filmul îl transformă într-un loc exotic, prezentându-l ca pe un spectacol ciudat și antrenant. Principalul exponat din acest portret al lagărului este chiar populația lui. Așa cum s-a exprimat chiar comandantul lagărului, Berman, la Solovki „contrarevoluția a fost colecționată ca într-un muzeu bun... În lagărul nostru există conți în viață, trăiesc aievea latifundiari, prințese, doamne de onoare de la curtea majestății sale. Există și spioni"[20]. Ținută în carantină sigură în lagăr, și încă și mai mult în film, această colecție exhaustivă de modele ale „celorlalți" din statul sovietic este trecută în revistă în *Solovski* pentru lămurirea și distracția spectatorilor.

Ideea că infracțiunea și infractorii reprezintă bune exponate muzeale nu a fost o invenție a GPU. Muzee ale infracționalității au apărut și s-au răspândit în Europa, odată cu dezvoltarea criminologiei ca disciplină, la sfârșitul secolului

al XIX-lea. În Rusia a fost înființat un muzeu al infracțiunilor în 1900, la Petersburg, și curând a ajuns una dintre cele mai căutate atracții ale orașului; a devenit o modă să-i duci pe străinii care vizitau capitala Rusiei să vadă muzeul, iar galeria cu răufăcători de prima clasă – o bogată colecție de fotografii ale infractorilor – a ajuns repede la un renume mondial[21]. În timpul Revoluției din Octombrie o parte a exponatelor a dispărut și muzeul a fost oficial închis timp de șapte ani. Totuși, anii 1920 au fost o perioadă de dezvoltare inegalabilă a criminologiei sovietice; muzeul s-a redeschis în 1925, după ce au fost recuperate cele mai bune dintre exponatele lui și au fost obținute unele noi. Printre cele mai înfiorătoare noi achiziții s-a numărat și capul retezat al renumitului criminal din Petersburg Lenka Panteleev[22]. Acesta a fost împușcat în 1923 de CEKA, iar după câteva luni, timp în care capul lui a fost expus într-o vitrină de pe Nevski Prospekt, autoritățile l-au mutat la Muzeul de Criminologie. Muzeele și vizitatorii lor din alte părți ale Europei nu au fost mai puțin fascinați de trupurile infractorilor, dar, în general, au trebuit să se mulțumească doar cu reprezentările fotografice ale unor elemente corporale mai puțin „capitale", precum mâini sau fragmente de piele tatuată. Imaginea pe care Berman i-a făcut-o lagărului-muzeu exploatează tocmai această curiozitate a publicului față de trupurile infractorilor, dar punctează suplimentar față de muzeele tradiționale ale infracționalității, cu mult trâmbițata capacitate de a oferi exponate „vii".

Dincolo de faptul că a înflorit grație unei mai largi culturi a expunerii infracționalității, ideea unui lagăr-muzeu a fost și ea ferm înrădăcinată în specificul normei criminologice sovietice a anilor 1920, care susținea că infracționalitatea este provocată de inegalitățile sociale și economice, un fenomen menit să dispară într-o societate socialistă bazată pe egalitate. Așa se face că Maxim Gorki explica în reportajul său din 1929 despre Solovki: „În Uniunea Sovietică s-a stabilit că un «infractor» este format de societatea bazată pe clase și că «infracționalitatea» este o boală socială care se dezvoltă pe solul descompus al sistemului proprietății private. Infracționalitatea va fi ușor de eliminat dacă se va elimina starea care a creat această boală, și anume vechea și putreda bază economică a societății împărțite în clase sociale"[23]. Într-adevăr, în anii 1920 s-a susținut intens că infractorii erau o specie care avea să dispară curând din Uniunea Sovietică. Conform acestei credințe, în lagărul de la Solovki nu erau doar niște infractori oarecare, ci ultima generație de infractori din Uniunea Sovietică. Soarta lor iminentă, de curiozități ale istoriei (sau de „vestigii ale trecutului", așa cum i-a numit Gorki), îi îndreptățea, în cea mai mare măsură, să devină piese de muzeu. Această idee este reflectată aproape cuvânt cu cuvânt în filmul lui Serghei Eisenstein *Lunca Bejin* (*Bejin lug*), în care un bolșevic îi dojenește pe culacii retrograzi – aceștia dăduseră foc proprietății comunale și ajung să-l ucidă pe Pavel Morozov – exclamând: „Ah, ah, frate... ăștia sunt ultimii! Ar trebui expuși într-un muzeu!"[24]. Muzeul este aici un eufemism transparent pentru lagăr, dat fiind că, în realitate, toți cei suspectați

de astfel de crime erau trimiși în lagăre. Dar este în același timp și un eufemism cu totul special, care sugerează că infractorii nu ar trebui doar închiși, ci și expuși public.

Dar cum se expune public un lagăr? Să lași lumea să viziteze lagărele ar fi fost o idee destul de nepractică și, în plus, potențial periculoasă. Era posibil ca oamenii să vadă lucruri care nu trebuiau văzute și, în schimb, să le scape unele exponate atent pregătite. Filmul s-a dovedit a fi o soluție formidabilă pentru această problemă. Așa cum au arătat Eisenstein și faimoasa sa descriere a vizitei pe Acropole, filmul este un substitut pentru vizitele turistice, pentru că le permite spectatorilor să trăiască experiența turistului care vede cu ochii lui, fără să fie nevoie să călătorească[25]. Autorizând realizarea unui film despre lagăre, poliția secretă a împușcat doi iepuri dintr-un foc: a păstrat un control absolut asupra experienței vizitei turistice, țintuind în același timp publicul în fotoliul de cinematograf. Și alte arte au fost implicate în acest proces: poliția secretă a angajat fotografi, pictori și scriitori care să prezinte imaginea lagărului. Șefii de partid și ai poliției secrete au primit albume de fotografii și cărți de joc pe care erau pictate imagini din lagăr; un set de cărți poștale cu imagini pictate de la Solovki a fost publicat în lagăr în 1926[26]. La muzeul Kirov din Sankt-Petersburg încă există o colecție de fotografii de la Solovki, pe care poliția secretă i-a oferit-o lui Kirov în 1930. Pictura a acoperit literalmente adevărata față a lagărului și pentru deținuți: o imagine monumentală a noului oraș sovietic se întindea peste zidurile mănăstirii, transformate acum în dormitoare pentru deținuți[27]. Filmul lui Cerkasov a fost cea mai ambițioasă dintre toate aceste încercări de prezentare a lagărului din anii 1920, atât pentru că a reușit să obțină resursele cele mai mari, cât și pentru că s-a adresat celui mai larg public.

Dacă la început arta cinematografică a funcționat ca „mijloc de transport" care promitea să-și ducă spectatorii departe, în locuri altfel inaccesibile – așa cum au susținut convingător specialiștii în cinematografie –, puține dintre călătoriile cinematografice ar fi putut rivaliza cu excursia la Solovki din 1928[28]. Un arhipelag ce se ridică din apele Mării Albe, în nordul îndepărtat al Uniunii Sovietice, Solovki se mândrește cu o mănăstire din secolul al XIV-lea de multă vreme recunoscută ca unul dintre cele mai uluitoare ansambluri arhitectonice din lume. Într-adevăr, Solovki era un loc de filmare cum nu se poate mai impresionant. În imaginarul sovietic, arhipelagul ocupa la rândul lui un loc la fel de dramatic. Chiar și după căderea comunismului, Solovki și-a păstrat o parte din aura de mister. Când i-am anunțat pe amicii mei ruși că urma să merg la Solovki, m-au prevenit să nu o fac, de parcă urma să fac o excursie pe lumea cealaltă, cu toată gama de încercări și tribulații fantastice.

Încadrarea atentă executată de Cerkasov pentru *Solovki* are grijă să accentueze faptul că această călătorie este aproape o acțiune magică. Filmul începe cu o imagine panoramică a Moscovei. Aparatul de filmat gravitează spre centrul orașului,

Piața Lubianka, dominată de sediul poliției politice. După ce ne-a adus în centrul simbolic al imperiului, filmul ne propune să facem o călătorie către marginea lui, în insula Solovki. Nimic mai simplu pentru gazda noastră: o scurtă animație trasează o linie dreaptă de la sediul poliției secrete până în portul intermediar, Kem; doi centimetri de peliculă mai târziu, am ajuns la Solovki, tocmai la timp ca să salutăm deținuții sosiți după noi, pentru că au folosit un mijloc de transport mai lent, vaporul. Folosirea animației într-o unică ocurență, într-un film care, altfel, etalează estetica unui documentar factual, subliniază calitatea extraordinară a călătoriei noastre.

Animația reprezintă și o translație în atmosfera filmului a unui laitmotiv al vremii, „harta vie" (*jivaia karta*). Harta animată a lui Cerkasov nu a fost un element original, ci mai degrabă o reluare a unui moment iconic: primul film rusesc de animație, *Astăzi* (*Segodnia*, 1923), semnat de Dziga Vertov, prezintă o altă hartă care prinde viață. La câțiva ani după realizarea filmului *Solovki*, această surprinzătoare imagine a hărții vii a fost folosită pentru a descrie instalarea lagărelor de muncă și inițierea marilor proiecte care urmau să fie realizate prin munca deținuților: „În 1931 părea că harta Rusiei prinsese viață... Era harta unei întregi țări renăscute, dar era aproape la fel de simplu de citit ca planul unui oraș... Și în Karelia [regiunea din jurul insulei Solovki] harta era vie"[29]. Nu doar masiva remodelare a spațiului sovietic, ci și cartografierea lui erau supravegheate de OGPU. Cartografierea în Uniunea Sovietică se afla sub controlul strict al unui departament special al poliției secrete[30]. Drumuri de importanță strategică, fabrici, lagăre și uneori orașe întregi nu ajungeau să fie trecute pe o hartă. Alături de proiecte de o amploare imensă, precum deportările, introducerea pașapoartelor interne și construirea de canale sau de linii de cale ferată, genul de cartografiere practicat de poliția secretă era parte integrantă a puternicei tendințe de remodelare și control al țării[31]. Manipularea aparent magică a spațiului realizată în film se baza pe o putere reală; poliția secretă nu avea nevoie de jongleriile animației cinematografice pentru a controla spațiul. Dar ceea ce putea face animația era să transforme această manipulare a spațiului, dintr-o strategie minuțios calculată, într-o magie care farmecă ochiul. *Solovki* a folosit noile tehnici ale cinematografiei și imaginile iconice, cum ar fi animația hărții, alături de vechea tolbă cu șmecherii a poliției secrete – cartografierea – pentru a realiza această reconfigurare dramatică a spațiului sovietic.

Odată ajunși în Solovki, suntem duși într-un tur caleidoscopic al insulei. Oaspeți bine-veniți ai stăpânului casei, poliția secretă, suntem plimbați cu mândrie prin punctele esențiale ale domeniului său: clădirile administrative, dormitoarele deținuților, sala de mese, spitalul și tipografia. Dar devine imediat evident că nu este vorba despre o prezentare servilă și lentă a realizărilor sovietice. Insula este înțesată de oameni: deținuții joacă fotbal, fac scufundări în mare și învață

meserii noi. Filmul se străduiește să demonstreze că la Solovki lucrurile sunt în mișcare: cu o fascinație vizibilă, filmul trece în revistă toate mijloacele de transport din Solovki – mașini, flotă, tren și, peste toate, avionul lagărului. Filmul redă și stimulează mobilitatea din Solovki prin propriul lui ritm cinematografic, rapid. În spiritul vremii, Solovki tratează mișcarea ca pe un spectacol cinematografic cheie. Camera de filmat este capabilă să surprindă mișcarea, și o face. În *Solovki* nu există practic nici un cadru cu scene statice. În opinia lui Gilles Deleuze, „camera mobilă este ca un echivalent general al tuturor mijloacelor de locomoție pe care le arată sau de care face uz – avion, automobil, ambarcațiune, bicicletă, picior"[32]. În *Solovki* aparatul de filmat le oferă spectatorilor o plimbare în jurul insulei. Cu un ritm electrizant, oferă audienței divertisment și îi dă impresia că aici se întâmplă o mulțime de lucruri, dar nu le lasă spectatorilor prea mult timp să se gândească ce anume se întâmplă.

Camera inventariază principalele ocupații ale prizonierilor: pescuit, tăierea copacilor, activități agricole și culturale. Munca, ni se spune, este atent divizată în ture de opt ore, iar filmul se ocupă pe larg de restul timpului la Solovki, dedicat relaxării. Aparent, un mare număr de deținuți fac exact ce facem și noi, adică urmăresc un spectacol. Solovki este o societate a spectacolului. Teatrul este ticsit cu deținuți care urmăresc un program de varietăți: acrobații formează cu trupurile lor o stea sovietică, în timp ce comedianți machiați strident joacă gaguri burlești. Când spectacolul se încheie, deținuții se adună să privească un bărbat zdravăn, gol până la brâu, care ridică greutăți, iar un pui de urs face și el giumbușlucuri. Așa cum au dovedit-o studiile bine documentate ale Nataliei Kuziakina, teatrul era într-adevăr o prezență substanțială la Solovki[33]. Principala trupă, „Compania I Soloveți", a început să joace în 1923, anul înființării lagărului, și a pus în scenă un repertoriu variat, cu piese clasice și contemporane. Activitatea teatrală a cunoscut o înflorire deosebită în 1925, când la Solovki au apărut alte două trupe: „Gunoi" și „Ai noștri". Acestea au devenit extrem de populare și de controversate, îndepărtându-se de teatrul tradițional și apropiindu-se de stilul spectacolelor de revistă. „Gunoi" „a împrumutat unele dintre numerele de dans din repertoriul celor mai bune cabarete prerevoluționare, *Liliacul* și *Oglinda strâmbă*", și combina „pantomima, scenetele satirice, recitările cu acompaniament muzical și cupletele de actualitate"[34]. Trupa „Ai noștri" se baza mai mult pe bogatul folclor al închisorii și pe deținuții obișnuiți, care dansau și interpretau „cântece de lagăr, poezii umoristice, cuplete despre viața cotidiană, satire și polemici"[35]. Teatrul era atât de popular, încât biletele au devenit lucruri de preț, pe care nu și le putea permite oricine în lagăr. Cekiștii obțineau cea mai mare parte a locurilor, iar cele care mai rămâneau erau arareori suficiente chiar și pentru deținuții privilegiați care reușeau cumva să scape de munca silnică. În 1927, când s-a turnat *Solovki*, cenzura și criza generală din lagăr înăbușiseră în mare parte activitatea teatrală, iar desfășurarea

obișnuită a spectacolelor era în mod repetat întreruptă de valurile de febră tifoidă[36]. Însă, chiar dacă locul lui în viața lagărului se restrângea, teatrul a devenit o imagine-cheie în reprezentările despre lagăr sponsorizate de OGPU. Prezent pe larg în filmul lui Cerkasov, teatrul a făcut o impresie la fel de puternică și asupra unui alt renumit oaspete al poliției secrete din Solovki – Maxim Gorki. Scris în 1929, jurnalul de călătorie al lui Gorki prezintă și el, disproporționat de extins, oferta teatrală a lagărului:

> Concertul a fost foarte interesant și divers. Un „ansamblu simfonic" mic, dar foarte bine coordonat, a interpretat uvertura la *Bărbierul din Sevilia*, un violonist a cântat *Mazurka* de Wieniavski și *Torente de primăvară* a lui Rahmaninov; prologul la *Paiațe* a fost interpretat decent, s-au cântat și cântece rusești, s-au dansat dansuri de „cowboy" și „excentrice", cineva a interpretat splendid *Acordeonul* lui Zaharov, cu acompaniament de acordeon și pian. Grupul de acrobați a fost incredibil: cinci bărbați și o femeie au executat „scamatorii" pe care nu le vezi nici chiar într-un circ bun. Pe timpul pauzei, în „foaier" o mare fanfară a cântat Rossini, Verdi și uvertura la *Egmont* de Beethoven. Dirijorul a fost, fără discuție, un mare talent. Concertul a făcut dovada multor artiști talentați. Cu toții sunt, desigur, „prizonieri" și trebuie să muncească mult pentru scenă și pe scenă[37].

Atât realizatorii filmului *Solovki*, cât și Gorki au venit la Solovki aparent ca „observatori externi independenți", gata să-i facă insulei o prezentare literară și cinematografică obiectivă, care să combată zvonurile despre lagărele sovietice[38]. La teatrul din Solovki, însă, ei s-au transformat din observatori ai „vieții surprinse pe nepregătite" în admiratori ai unor spectacole atent regizate. În locul unei insule virgine în așteptarea călătorilor care să-i facă o prezentare literară sau cinematografică, Solovki avea deja o mare varietate de mijloace de autoreprezentare: în afară de teatru, Gorki se minunează și de ziar, de revistă, de societatea etnografică și de muzeul ce oferă „imaginea completă a varietății domeniului SLON" (acronimul pentru lagărul Solovki)[39]. Mijloacele de reprezentare a lagărului se reunesc pentru a construi o imagine a insulei atât de completă, încât nu este nevoie ca Gorki sau realizatorii de film să cadă într-un „empirism primitiv"[40]. Ei pot pur și simplu să propage imaginea cuprinzătoare pe care lagărul muncise atât de mult să o creeze[41]. Nu este de mirare că descrierea pe care Gorki o face teatrului este înțesată de ghilimele aparent redundante: descrierea sa e, în fapt, o compilație de citate, mai degrabă decât propriile lui cuvinte. Drept urmare, lagărul își pierde caracterul real și devine o reprezentare a unei reprezentări, recenzia unui spectacol. Rezultatul final al acestei descrieri este că deținuții sunt încadrați de ghilimelele unor citate: actorii „sunt, desigur, «prizonieri»". Când lagărul devine un spectacol, deținuții sunt doar așa-ziși prizonieri, prizonieri între ghilimele. Așadar, Gorki se poate concentra pe calitatea interpretării lor, poate să laude efortul de pe scenă, în loc să-și bată capul cu adevăratele lor condiții de muncă și de trai din lagăr.

Actori la machiaj. *Solovki*, 1928, stop-cadru mărit.

Gorki acordă la fel de multă atenție spectacolului și receptării lui de către publicul din lagăr. El prefațează descrierea teatrului anunțând că „șapte sute de oameni intrau în teatru și «era ticsit». Un «public periculos» este la fel de însetat de spectacole ca orice alt public și le mulțumește artiștilor cel puțin la fel de călduros"[42]. Filmul arată același interes față de publicul spectacolelor de la Solovki, care devine un spectacol în sine. Într-o sală de teatru oarecare, în care spectatorii poate că privesc filmul *Solovki*, un grup de bărbați râde zgomotos la o glumă de pe scenă. În timp ce îi urmărim amuzându-se, unul dintre ei se întoarce brusc și se uită drept spre noi, ca și cum am fi niște nou-veniți care tocmai au intrat în sală. Suntem invitați la spectacol: în următoarele cadre ni se arată evenimentele de pe scenă. Filmul ne plasează în scaunele teatrului local din Solovki, dar nu înainte de a ne arăta cum trebuie să se comporte spectatorii. Vedem râsul publicului chiar înainte de a vedea scena amuzantă; funcționează așadar ca un râs preînregistrat, care ne semnalează cum să reacționăm la gluma care urmează să vină. Filmul regizează cu grijă nu doar prezentarea lagărului, ci și receptarea acestuia.

Expunerea deținuților ca atracții ale lagărului. *Solovki*, 1928, stop-cadru mărit.

Spectatorii pe care îi vedem pe ecran sunt fără îndoială amuzați și impresionați de spectacol. Suntem încurajați să le urmăm exemplul și să ne relaxăm, să ne bucurăm și noi de spectacol. O diferență între audiența din lagăr și noi o reprezintă faptul că luminile din teatrul lor se sting și spectacolul se termină, în timp ce al nostru continuă. Pentru orice eventualitate, în cazul în care ne-am simți derutați și nu am ști cum să reacționăm la turul lagărului și față de moștenirea lui istorică, filmul prezintă un grup de „turiști", care ascultă entuziasmați prezentarea insulei pe care le-o face ghidul. Chiar ajunși afară din teatru, aparatul continuă să ne prezinte deținuții ca pe niște obiecte amuzante, destinate distracției noastre. Făcând astfel, camera de filmare nu doar îi încurajează pe spectatori să se relaxeze și să se bucure de numeroasele spectacole pe care le oferă lagărul, ci, mai important, își invită spectatorii să se bucure de lagăr ca de un spectacol. Un grup de pușcăriași solizi și binevoitori se dezbracă în fața camerei și apoi își expun comic trupurile tatuate de sus și până jos. Tatuajele erau folosite în lagărele sovietice pentru a semnala o ierarhie complexă în rândul infractorilor de drept comun. În afara lagărelor, chiar și trecătorii neinițiați le receptau mesajul intimidant. Ochiul condescendent al camerei de filmat amuțește limbajul violent al tatuajelor, transformându-i pe cei care le poartă, dintr-o amenințare, într-un spectacol exotic.

Deținutele femei, sau cel puțin femeile pe care filmul le prezintă ca deținute, reprezintă crema acestui spectacol. După cât de bine hrănite și de mulțumite arată

femeile din *Solovki*, se pare mai degrabă că sunt membre ale personalului sau soții ale cekiștilor care joacă rolul de deținute. În amintirile unui deținut despre filmările la *Solovki* se arăta că deținuții bine îmbrăcați și surâzători arătați pe ecran erau cu toții „bărbați din Armata Roșie și din serviciile secrete, costumați"[43]. Substituirea deținutelor din lagăr cu soții ale cekiștilor a fost și ea o practică bine documentată[44]. În *Solovki*, o femeie stă întinsă lasciv pe canapea și citește o carte, aruncând în mod repetat ocheade seducătoare către spectatori. Alta cântă la mandolină și zâmbește cochet spre camera de filmat. Cum este vorba despre un film mut, spectatorii nu au cum să fie distrași de muzică și se pot concentra în schimb pe silueta voluptoasă a femeii. Publicul este ademenit să privească de aproape la diferitele aspecte ale activităților de rutină din lagăr. În timpul apelului nominal filmul se concentrează pe un grup de femei atrăgătoare, după toate aparențele deținute, frumos îmbrăcate, cu cămăși albe de mătase și jachete închise la culoare, cu pălării cochete pe cap. Așezată frontal, camera de filmare surprinde mișcările fiecăreia dintre ele, în timp ce întoarce capul de la dreapta la stânga și își strigă numărul indicativ. Unul după altul, frumoasele chipuri se întorc mai întâi cu fața spre camera de filmat și apoi din profil. Un cercel marchează cu o dâră de lumină traiectoria capului. Filmul transformă în mod pervers apelul nominal – moment de pură supunere, în care însăși direcția privirii este dictată de practica din lagăr – într-o scenă erotică. Provocată de prezența camerei, una dintre femei privește direct spre aparatul de filmat și nu-și poate opri un hohot de râs; celelalte zâmbesc rușinate. Privirea subiectului către public este în mod tradițional recunoscută ca mijlocul de a rupe iluzia voyeuristă a spectatorului că privește fără să fie privit. În cazul de față, privirea trimisă publicului pare să confirme invitația făcută de aparatul de filmat, ca spectatorii să se bucure de spectacolul erotizat.

Apelul nominal, aparent o scenă de viață surprinsă fără știrea femeilor filmate, are același efect ca filmările evident regizate cu cântăreața la mandolină și cititoarea. Reprezentarea deținutelor arată cum filmul anulează distincția dintre filmul de regie și „documentarul netrucat". La momentul respectiv, această distincție îi împărțea în două tabere pe unii dintre cei mai de seamă reprezentanți ai cinematografiei sovietice, motiv pentru care se afla în centrul scenei cinematografice a vremii. Documentarul neficțional a fost susținut de Dziga Vertov, a cărui producție *Omul cu o cameră de filmat* a fost lansată parțial în același an cu *Solovki*[45]. Revitalizat în Occident în anii 1960, prin *ciné-vérité* (Franța) și prin cinematografia directă* (SUA), filmul documentar neficțional a fost perceput ca o reacție la „viața în straie de duminică", „oficială și ritualizată"[46]. În *Solovki*, cadrele de viață surprinse instantaneu și cele regizate se contopesc. Adesea e imposibil de spus care este diferența dintre ele[47]. Puținele momente de viață reală

* Tip de documentar similar *ciné-vérité*-ului (n.tr.).

surprinse și prezentate în film sunt complet integrate în narațiunea principală. Filmul amestecă scenele de ficțiune cu cele documentare, așa cum spectacolul de varietăți combină numere de magie cu numere acrobatice. Prea puțin contează că magia are nevoie de o mână rapidă și creează iluzii care înșală ochiul publicului, în timp ce acrobațiile au nevoie de brațe puternice și de pericolul ca acrobatul să se rănească pentru a impresiona. În teatrul de varietăți, numerele de magie și cele acrobatice coexistă ca atracții. Cadrele de viață surprinsă fără pregătire prealabilă și întreaga estetică a documentarului nu fac decât să adauge pur și simplu emoție la atractivitate, ca atunci când în numerele acrobatice se renunță la plasa de siguranță. Spectatorilor li se oferă „ceva netrucat".

Teatrul de varietăți, nu doar ca metaforă și nu doar ca o altă atracție a lagărului, este spectacolul prototipic după care este modelat *Solovki*. Lagărul în ansamblu devine un lung șir de numere de varietăți. Succesiunea rapidă de episoade captivante, adesea fără legătură între ele, reamintește de vremea când în sălile de spectacol se difuzau jurnale de știri care prezentau locuri îndepărtate, la concurență cu numerele de varietăți, pentru a atrage atenția – sau mai degrabă distracția – audienței. Ca în orice spectacol de acest gen, unele numere, cum ar fi parada de resurse și minuni tehnologice ale lagărului, au menirea să provoace uluirea publicului în fața talentului și forței performerului. Alte numere vizează pur și simplu amuzamentul. Finalul filmului ambalează acest caleidoscop de atracții într-o narațiune predictibil teleologică. În ultimele cadre ajungem în punctul de pornire al filmului, în portul unde deținuții au debarcat pe insula Solovki. Acum portul asistă la plecarea acestora, înainte de termen, grație bunei purtări. Rememorând începutul lui, ultimele scene încadrează întregul film în categoria narațiunii didactice de reeducare.

Totuși, în ciuda mesajului ideologic optimist, *Solovki* nu a fost ferit de cenzură. După o lansare remarcabilă, filmul a fost interzis și a reapărut numai după perestroika. A fost atât de bine „periat", încât în studiul său *Înainte, soviet!* Graham Roberts susține că nu a găsit nici o trimitere la *Solovki* „sau la realizatorul lui în nici o lucrare scrisă în limbile rusă sau engleză", în afară de filmul Marinei Goldovskaia *Forța Solovki*, și că „nu există nici o dovadă a faptului că filmul lui Cerkasov a fost vreodată difuzat pentru un public plătitor"[48]. Într-adevăr, s-a considerat îndeobște că *Solovki* a fost clasat fără ca măcar să fie prezentat publicului. Gorki, tovarășul de călătorie al lui Cerkasov în insula Solovki, este cel care ne oferă dovada, absentă până acum, că *Solovki* a fost totuși lansat public și ne dă primele vagi indicii despre „cosmetizarea" filmului. Jurnalul de călătorie al lui Gorki relatează că, în timp ce scria, filmul era „difuzat peste tot în țară" și devenise cea mai renumită reprezentare a insulei Solovki din toată Uniunea Sovietică. Gorki nu părea însă prea impresionat. A declarat că, din cauza ritmului rapid al schimbărilor de pe Solovki, filmul părea deja depășit. Rapoartele despre muncitori care se arătau indignați să vadă cum deținuții de la Solovki se bucură din belșug

de hrană și circ, în timp ce muncitorii harnici îndurau greutăți, sugerează că în anii 1930 prezentarea lagărului ca o stațiune balneară de reeducare se demoda rapid. Doar cinci ani mai târziu, Gorki își clarifică totuși critica încriptată adusă filmului lui Cerkasov, odată ce primul ajunge să coediteze un volum despre canalul Belomor, scriere ce a impus un curent cu totul nou în prezentarea lagărelor, care înlocuia complet filmul *Solovki*. Dar înainte de a ne ocupa de proiectul Belomor, din 1934, să cercetăm un jalon intermediar al colaborării dintre cinematografie și poliție, *Drumul spre viață* (*Putiovka v jizni*, 1931), de Nikolai Ekk.

## Un succes de casă al OGPU: *Drumul spre viață*

Clasarea filmului *Solovki* nu a pus capăt colaborării dintre poliția secretă și cinematografie. În 1931, *Drumul spre viață* al lui Nikolai Ekk, un film „făcut la ordinul CEKA" (OGPU), a spart toate recordurile de box-office și a devenit un succes instantaneu[50]. *Drumul spre viață* a fost primul film rusesc sonor important și lansarea lui a provocat o asemenea senzație, încât un spectator a comparat-o cu cea produsă, ulterior, de zborul lui Gagarin în spațiu[51]. Filmul s-a bucurat și de un imens succes internațional. La primul Festival de la Veneția, organizat sub egida lui Mussolini, votul spectatorilor l-a declarat pe Ekk cel mai talentat regizor contemporan, plasându-l înaintea lui René Clair, Frank Capra, Ernst Lubitsch și Leni Riefenstahl. Produs în Rusia Sovietică și bine primit în Italia fascistă, filmul a provocat în Franța un scandal care a dus la o ruptură între suprarealiști și Partidul Comunist Francez[52]. Filmul a fost imediat cumpărat de 26 de țări și încă este prezentat ca un spectacol *vintage* în sălile de film artistic.

*Drumul spre viață* este povestea unor tineri delincvenți fără adăpost care sunt reeducați într-o colonie de muncă aparținând poliției secrete. În urma revoluției și a războiului civil, în Uniunea Sovietică milioane de copii au rămas fără adăpost. Timp de peste zece ani ei au reprezentat nu doar un ghimpe în coasta noului stat socialist, ci și o serioasă problemă de siguranță publică. Șeful poliției secrete, Feliks Dzerjinski, a semnalat problema copiilor fără adăpost ca fiind una de maximă prioritate pentru poliția secretă, care a organizat imediat comunități experimentale de muncă, unde tinerii urmau să fie reeducați prin muncă. Ekk și-a propus să dramatizeze povestea unui astfel de experiment[53]. În pregătirea filmului *Drumul spre viață*, „Ekk, elev al lui Meierhold, a studiat temeinic acest material" în comunitatea de muncă a GPU de lângă Moscova, la Liubereț[54]. A hotărât să distribuie în filmul său tinerii orfani din comunitatea de muncă. *Drumul spre viață* a devenit nu doar istoria unui experiment, ci experimentul însuși. Delincvenții orfani pe care poliția secretă i-a transformat în muncitori comuniști au devenit și actori de film, grație lui Ekk. În afară de faptul că a fost primul film sovietic

sonor important, *Drumul spre viață* este unul dintre primele filme artistice ai căror actori au fost, în marea lor majoritate, deținuți.

Filmul începe la locul unei infracțiuni – o gară de cale ferată. Primele două personaje pe care le cunoaștem sunt Jigan, carismaticul șef de bandă, care fumează degajat o țigară în timp ce supraveghează strada, și complicea lui, frumoasa Mazika. Într-un colț, un grup de copii ai străzii joacă cărți, pe care le împarte un băiat prezentat de titlurile intermediare ca fiind „Mustafa Grozavul, cel mai isteț secund al lui Jigan". În timp ce din tren se revarsă mulțimea de victime potențiale, Jigan pune ochii pe o doamnă bogată, rătăcită comic pe strada aglomerată unde banda se simte ca acasă. Un minut mai târziu, valiza doamnei a dispărut. Camera de filmat prezintă acțiunea coordonată fără cusur a bandei ca pe o comedie burlescă, așa încât, atunci când Jigan rânjește la auzul țipetelor disperate ale doamnei, râdem și noi cu el. Mai demn de remarcat este faptul că spectatorii vremii, printre care și femei – care erau atât de terorizate de copiii străzii, încât evitau să iasă pe stradă –, au râs împreună cu Jigan și au hohotit încântați auzind primul cântec al hoților (*blatnaia pesnia*) care a acompaniat prezentarea lui Jigan[55]. Câteva zile mai târziu întreaga Moscovă fredona aceste melodii.

Primele sunete istorice ale filmului rus au fost șuieratul unui tren, urmat de un cântec al hoților. Filmul folosește aceste momente, care rămân pururi memorabile, pentru a prezenta infracționalitatea ca pe o distracție unui public care era îngrozit de ea în viața reală. Apelul la simpatia audienței față de hoții isteți și șarmanți nu pare mai puțin surprinzător, pentru un film comandat de poliția secretă, decât lipsa frapantă a poliției atunci când infractorii pleacă liniștiți cu prada. Infracțiunea cu care începe acest film nu este rezolvată niciodată: doamna cea bogată și-a pierdut bagajul pe veci. Filmul părăsește voios gara și pătrunde în casa unei familii ideale de proletari, îmbrăcată festiv pentru a-l sărbători pe Kolka, unicul lor fiu, care împlinește cincisprezece ani. Cele trei personaje pe care ni le prezintă acum titlurile intermediare – Tatăl, Mama și Kolka – sunt o antiteză perfectă a primelor trei personaje: Jigan, Mazika și Mustafa. Se pare că nu există o prăpastie mai mare decât aceea care desparte viața infractorilor de pe stradă de traiul armonios al familiei lui Kolka – tatăl citește ziarul, fiul ascultă la căști, iar mama își perie părul. Deși scena perierii părului se prelungește cât se poate de mult, filmată cu încetinitorul, până la urmă trebuie să se termine și, în final, mama părăsește siguranța căminului. Acum se adeveresc și cele mai rele temeri ale publicului, legate de ieșitul într-un oraș agresat de copiii străzii: mama este ucisă de un copil al străzii pe care încearcă să-l împiedice să fure un măr. Granița dintre lumea copiilor fără adăpost și lumea protejată a familiei sovietice fericite a fost încălcată dramatic; de fapt, ceea ce a dus la moartea mamei a fost faptul că Mustafa a avut poftă de un măr. Când Kolka fuge pe stradă, ca să scape de bătăile tatălui său, ajuns alcoolic, și se alătură bandei lui Jigan, scindarea celor două lumi ajunge la o implozie totală.

Crima copiilor străzii nu mai este prezentată ca o poznă menită să amuze spectatorii, ci mai degrabă ca un gest care poate afecta în mod tragic viața oricui. Mulțimea care o înconjoară pe mama muribundă dă glas furiei și preocupării publicului față de problema copiilor străzii și propune câteva soluții, de exemplu „împușcați-i pe bandiții ăștia mici". Deasupra protestelor mulțimii se ridică vocea unei femei, care spune: „Ei nu sunt vinovați". Cadrul următor, care arată buzele abia mișcându-se ale mamei, sugerează că acelea ar fi putut să fie cuvintele muribundei. Într-adevăr, așa cum prin moartea mamei filmul prezintă copiii străzii ca pe o amenințare serioasă la adresa publicului, el stârnește și compasiunea față de copiii nefericiți, urmărind drumul lui Kolka de la copilul bun și fericit la infractor.

În mai puțin de cincisprezece minute, filmul manipulează cu abilitate atitudinea audienței față de copiii străzii: contracarează denigrarea tinerilor delincvenți, către care tindea publicul venit în sala de spectacol, făcând un portret simpatic al bandei și prezentând prima ei infracțiune ca pe o distracție pe care spectatorii o pot urmări de la o distanță sigură. Distanța reconfortantă a publicului față de copiii străzii este garantată în plus prin identificarea cu viața lipsită de griji a unei familii sovietice model. Odată cu moartea mamei și transformarea lui Kolka într-un copil al străzii, filmul trece la prezentarea copiilor străzii (*besprizorniki*) ca fiind o gravă problemă, care poate amenința orice cetățean (sau spectator), și asigură în același timp simpatia față de acești infractori periculoși arătând că oricine ar putea ajunge un *bezprizornik*, așa cum i s-a întâmplat lui Kolka. În acest moment de profundă criză din film, când linia subțire care desparte ordinea de infracționalitate a fost încălcată prin fuga pe străzi a lui Kolka, intervin și autoritățile statului. Titlurile intermediare prezintă un ordin care anunță înființarea unei comisii speciale, chemate să rezolve problema copiilor fără adăpost. Prima acțiune a acesteia este arestarea a sute de *bezprizorniki*.

## Disciplină, pedeapsă și noul experiment al OGPU

Următoarea scenă l-ar fi încântat pe Michel Foucault. Poliție, doctori și asistenți sociali se reunesc într-o „comisie specială", pentru a identifica, evalua și diagnostica fiecare copil al străzii și pentru a găsi o soluție la delincvența juvenilă. Nu mai există nici urmă din vechile metode, ca aplicarea forței fizice. Interogatoriile individuale sunt prezentate demonstrativ drept convorbiri joviale – anchetatorii zâmbesc indulgent sau izbucnesc în râs de fiecare dată când aud de un delict, de fuga de la asistenții maternali sau de planul unor viitoare evadări. Ideea însăși de evadare a devenit absurdă: poți să vorbești blând și să râzi în hohote când ai

în mână o ditamai bâta* – doar că, evident, aici nu era cazul. În anii 1920 folosirea forței împotriva delincvenților juvenili era o practică răspândită. Privirea disciplinatoare a comisiei speciale nu a înlocuit metodele mai vechi, în care predomina forța fizică, cât mai ales le-a mascat. La prima vedere, surprinzător, filmul sugerează tocmai acest lucru. Printre diverșii activiști sociali, doctori, polițiști și agenți CEKA sunt și unii, cu fețe dârze, care susțin trimiterea copiilor la închisoare. De fapt, așa cum ne arată filmul, copiii sunt deja închiși: prietenoasa cameră de interogatoriu ni se dezvăluie curând ca fiind situată într-o închisoare rece, cu celule de detenție la comun, unde băieții sunt înghesuiți, într-o stare nu mai puțin demoralizantă decât era cea din fostele lor ascunzători. În timp ce comisia specială dezbate principii de educație, filmul schimbă cadrul cu o tăietură directă pe copiii care fredonează cântece înduioșătoare în celula lor deplorabilă. Lucrătorii sociali și noile lor principii nu au înlocuit vechile metode de disciplinare; discursul lor, chiar dacă bine intenționat, nu face decât să distragă atenția de la oribilele realități ale vechiului sistem penitenciar.

Un cekist tânăr și solid, Sergheev, explică limpede care este problema: nu vor fi suficiente nici închisorile, nici orfelinatele susținute de lucrătorii sociali și de doctori. Ele nu sunt decât două fațete ale aceleiași monede falite: eșecul metodelor de a trata delincvența juvenilă, fie ele vechi sau noi. Sergheev convinge în schimb comisia să se angajeze la un „experiment nemaiîntâlnit" – colonia de muncă. Cekistul pleacă în fruntea unui mic grup de delincvenți juvenili, lăsând dramatic în urmă clădirea amenințătoare a închisorii. Cu același gest simbolic, el lasă în urmă și cele două părți ale dihotomiei lui Foucault, între vechiul sistem punitiv și noua disciplină; se angajează în schimb să implementeze răspunsul fără precedent al poliției secrete sovietice la fenomenul infracțional.

Experimentul lui Sergheev s-a bazat pe un fenomen real: înființarea de către Anton Makarenko, cel care avea să devină în scurt timp un pedagog sovietic de frunte, a unor comunități de muncă pentru copiii fără adăpost. În relatarea lui despre aceste comunități, intitulată *Pedagogiceskaia poema*, Makarenko susține că a inițiat prima colonie în 1920 și și-a dezvoltat metodele pe parcursul primilor ani ai deceniului 1920[56]. Makarenko își amintește cum, în 1921, a petrecut prima iarnă într-o comunitate de muncă, devorând literatura pedagogică, „copleșit de disperare și de neputincioasă încordare din pricina dificultăților de a-i reeduca pe elevii săi"[57]. Revelația metodei lui a venit când el în sfârșit „s-a eliberat din lanțurile pregătirii sale de educator" și s-a dezlănțuit asupra unui tânăr obraznic, pe care l-a bătut cu furie până când acesta și-a cerut iertare[58]. Makarenko a rămas cu mândrie fidel acestei „metode de jandarm", în ciuda avertizărilor din partea „Departamentului pentru Educație al provinciei" că „aveau nevoie de o educație

* Referire la un dicton al lui Roosevelt, împrumutat, se pare, de la un proverb african: „Să vorbești blând și să ai o bâtă groasă" (n.tr.).

Tânără orfană învățând să realizeze aparate de fotografiat într-o colonie a OGPU; unul dintre primele aparate FED produse aici. K. Kuznețov, *URSS în construcție*, nr. 4, 1934, 16" × 11".

socială și nu de o cameră de tortură"[59]. În pofida acestor critici, activitatea lui a câștigat aprecierea OGPU, așa încât în 1926, la moartea lui Feliks Dzerjinski, Makarenko a fost chemat să conducă o comunitate-model, înființată în cinstea defunctului lider[60]. La fel ca *besprizorniki* lui Ekk, elevii lui Makarenko s-au angajat inițial în producția de tip manufacturier, cum ar fi lăcătușeria, țesutul de covoare, cizmăria și cusătoria[61]. Dar la momentul când Ekk a turnat filmul comunitatea se pregătea să intre în istoria fotografiei. În 1932, în comunitatea Dzerjinski s-a produs primul aparat de fotografiat portabil sovietic de 35 mm și curând el avea să fie fabricat la scară largă de către orfani[62]. O imitație după aparatul german Leica, produsul sovietic a fost botezat FED, după inițialele lui Dzerjinski. În plus, ca să nu existe nici un dubiu în legătură cu cine controla cu adevărat acest nou mijloc de reproducere fotografică din URSS, noile aparate de fotografiat aveau gravat și noul acronim al poliției secrete: NKVD. Jurnalele cinematografice de știri ale vremii făceau și ele reclamă realizărilor NKVD din sfera

fotografiei și cinematografiei. *Soiuzkinokroniki* nr. 64/408 (1931) prezintă asamblarea aparatelor fotografice în Fabrica de optică a OGPU din Leningrad. Câțiva ani mai târziu, când inițialele NKVD apăreau pe aparatele FED, afirmația plină de mândrie făcută de poliția secretă despre controlul exercitat asupra mijloacelor de producție fotografică și cinematografică a fost reluată într-un jurnal de știri din 1939, care prezenta aparatele de proiecție produse într-o fabrică aflată sub controlul NKVD[63]. În *Drumul spre viață* copiii au construit un tren în locul aparatelor de fotografiat, transformând „mijlocul de transport al spectatorilor", aparatul de filmat, într-un mijloc de transport real.

## Tehnici de filmare și tactici ale poliției secrete

Filmul s-a bazat așadar pe o istorie reală și extrem de familiară publicului contemporan. Din punctul de vedere al acestui public, la lansarea filmului povestea ajunsese deja la un happy-end: *besprizorniki*, care terorizaseră publicul la începutul anilor 1920, dispăruseră din orașe și, în consecință, nu mai prezentau un pericol. Dar implicarea CEKA în problema *besprizorniki* provocase atâta neliniște, încât presa s-a simțit obligată să liniștească publicul cu privire la soarta acestora[64]. *Drumul spre viață* a prezentat spectatorilor latura până atunci invizibilă și tulburătoare a poveștii, reeducarea *besprizorniki* în coloniile de muncă. La fel ca *Solovki*, *Drumul spre viață* și-a dus spectatorii într-o vizită în circuit, atent condusă, într-o zonă altfel inaccesibilă a realității sovietice[65]. Și tot la fel ca în *Solovki*, *Drumul spre viață* folosește o estetică a documentarului pentru a se asigura că spectatorii cred în ceea ce, până la urmă, nu era decât o derutantă mascare a subiectului. Cerkasov alesese un stil de documentar vertovian de „viață surprinsă instantaneu", susținând că a filmat frânturi inocente ale vieții din colonie, pe care apoi le-a montat laolaltă, într-un caleidoscop. Ekk a renunțat la pretenția de „film neregizat"; a optat în schimb pentru o dramatizare prezentată într-un stil realist, cu un puternic aer de documentar. Pentru a crea acest aer, realizatorul a folosit o abundență de markeri temporali, citate din surse contemporane, o omniscientă voce din off, detalii realiste, bazate pe o asiduă cercetare la locul filmării, și participarea unor *besprizorniki* reali. Stilul vizual rezultat a devenit destul de renumit pentru ca Edgar Morin, coregizor al primului documentar cinematografic de *ciné-vérité*, *Cronica unei veri* (*Chronique d'un été*, 1961), să rememoreze nu demult puternicul impact pe care *Drumul spre viață* l-a avut asupra anilor lui de formare[66]. Relevant, același lucru îl spune și Gillo Pontecorvo, regizorul filmului *Bătălia pentru Alger* (*La battaglia di Algeri*, 1965), un film artistic în care utilizarea esteticii documentarului pentru reconstituirea unui eveniment istoric este atât de convingătoare,

încât spectatorii neștiutori iau frecvent secvențe întregi drept imagini preluate din jurnalele cinematografice de știri ale vremii[67].

La o primă vedere și pe neașteptate, această latură de documentar din *Drumul spre viață* coexistă cu o teatralitate emfatică. Maia Turovskaia vorbește despre incongruența dintre latura teatrală din *Drumul spre viață*, infuzată de o cultură de nivel înalt, pe de o parte, și „laturile de factură documentară" și „cekistă" ale filmului, pe de altă parte[68]. Pentru ea, conflictul este perfect ilustrat de alegerea lui Vasili Kacealov, „posesorul celei mai frumoase voci din teatrul sovietic", pentru a declama teatral ultimele cuvinte din film, în care acesta îi este dedicat lui Dzerjinski[69]. Consider că amestecul celor două laturi, teatrală și documentară, nu reprezintă o inconsecvență stângace, ci mai degrabă expresia potrivită a „esteticii poliției secrete" contemporane. Așa cum am arătat mai detaliat în primul capitol, interogatoriile, ca și practicile juridice, se bazau pe un amestec standard de teatralitate și efecte realiste (*effet de réel*)[70]. Rapoartele de supraveghere, precum și numerosul departament de statistică al poliției secrete ofereau o abundență de detalii documentaristice, adesea născocite, menite să creeze efectul de realitate. În același timp, atât cei supuși interogatoriilor, cât și martorii notoriilor procese-spectacol remarcau de obicei teatralitatea exagerată care a devenit emblema poliției secrete în anii 1930. Este așadar cât se poate de nimerit ca rolul cel mai teatral din film să fie jucat de cekistul Sergheev. Spre deosebire de Makarenko, modelul său histrionic, Sergheev nu-și pierde niciodată autocontrolul; de fiecare dată când situația devine disperată, Sergheev își reprimă nemulțumirea sau furia în fața copiilor. Dă în schimb un spectacol de încredere și optimism manipulator, cu care obține fără greș rezultate bune. Totuși, publicului i se dezvăluie secretul: știm că Sergheev se preface în fața copiilor și ne dăm seama de adevăratele lui sentimente. Această dualitate îi definește jocul de la început și până la sfârșit, dar este și declarată limpede, încă din start, prin titlurile intermediare. Atunci când se pregătește să înființeze colonia de muncă, Sergheev refuză dramatic prezența gardienilor – de ce i-ar lua cu el, „când mergem de bunăvoie [*dobrovolno*]"? Pornește încrezător, în fruntea copiilor, încât nici măcar nu poate vedea ce fac aceștia. Dar titlurile intermediare redau, la persoana întâi, gândul care revine obsesiv în mintea lui Sergheev: „Oare vor fugi?". Suspansul atinge punctul culminant când un tramvai îl desparte pe Sergheev de copii, amenințând să certifice literalmente complicitatea cu care orașul ascunde din calea poliției un infractor[71]. E limpede că încrederea nu este garantată în această situație: titlurile intermediare ne spun și ele despre intenția copiilor, care complotaseră să fugă pe drum. Dar felul de a acționa al lui Sergheev are de două ori succes. Îi câștigă pe copii de partea lui și îi face să renunțe la ideea evadării; mai mult, spectatorii filmului sunt ținuți la curent cu temerile ascunse ale cekistului și cu informația secretă pe care o are poliția despre planul de evadare al copiilor. Titlurile intermediare

creează o complicitate între poliția secretă, realizatorii filmului și spectatori: cu toții suntem părtași la un secret. Mai mult, suspansul acestei scene ne atrage visceral de partea poliției secrete. Înainte de a ne da seama, împărtășim neliniștea lui Sergheev; când el își întoarce privirea de la copii, noi continuăm să-i privim intens, temându-ne că o să-i vedem cum fug.

Demonstrația de încredere a lui Sergheev este susținută de un arsenal complex de tactici de control. Printre acestea, esențială este cea a secretului. Sergheev le prezintă copiilor ideea lui despre o colonie de muncă, spunându-le cu un aer conspirativ: „Ce fac eu cu voi este un secret". Sigur, ce făcea el cu copiii – colonia de muncă – nu era nici pe departe un secret: spectatorii filmului știu deja despre ea, la fel cum știu și autoritățile care au aprobat-o. În maniera clasică a poliției secrete, adevărul secret este acela că nu există nici un secret[72]. Aparența existenței unui secret este pregătită cu grijă și folosită ca o puternică armă de intimidare. Sergheev conduce atent scena în care este prezentat, astfel încât să fie învăluit în mister și să-i deruteze pe copii în privința identității sale. Îi face să intre într-o încăpere întunecoasă în care o lumină puternică bate asupra lui, undeva, într-un colț îndepărtat. Surprinși de această apariție ciudată, copiii încearcă să-i ghicească identitatea. Purtarea misterioasă a lui Sergheev infirmă toate ipotezele rezonabile, dar nu le dă nici o informație despre cine este el, de fapt. Încurcați, copiii îl numesc „doctor prefăcut". Pentru a crea această imagine de mister, Sergheev se sprijină mai ales pe artificii cinematografice, cum ar fi iluminarea dramatică și manipularea personajului pe platou. Într-adevăr, rolul lui în această scenă este surprinzător de asemănător cu acela al unui regizor de film. Chiar și elementele de scenografie care nu sunt sub controlul lui – în special mișcările camerei de filmat și montajul – acționează ca o continuare fără cusur a proiectului său. Filmul și protagonistul lui de la CEKA se aseamănă prin modul în care folosesc o intimidantă poetică a secretomaniei. Mai mult, filmul întărește relația lui de complicitate cu publicul, dezvăluindu-ne adevăratul secret, că, de fapt, colonia nu e deloc un secret și că acest mister născocit nu este decât o armă de persuasiune.

Această demonstrație de încredere complicitară și secretomanie este garantată în plus de amenințări rostite cu atenție. Ca răspuns la propunerea conspirativă făcută de Sergheev de a se alătura coloniei de muncă, copiii izbucnesc într-un torent de strigăte incomprehensibile, dar nu mai puțin amenințătoare. Cu o expresie brusc impenetrabilă, Sergheev își duce mâna la piept, ca și cum ar fi gata să scoată un pistol. După o clipă de suspans, accentuat dramatic de un grosplan prelungit, el scoate un pachet de țigări, pe care îl împarte copiilor. Le-a demonstrat ceva ce nu vor uita: că ar trebui să-i accepte ofertele amicale, precum țigările și colonia de muncă, altfel poate oricând să scoată pistolul. Grosplanul prelungit filmat de cameră accentuează ambiguitatea gestului său – o amabilitate dublată de o amenințare. Această ambiguitate dramatizată reapare periodic în film

și operează atât ca tactică de control aplicată de Sergheev, cât și ca una dintre tehnicile stilistice definitorii ale filmului[73].

O altă tactică esențială a poliției secrete, pe care Sergheev o folosește ca să-i controleze pe copii, este „dezbină și stăpânește". Încă de la început, cekistul își alege favoriții, pe Mustafa și, mai târziu, pe Kolka. Ei au devenit puncte de convergență pentru copiii reeducați și prin mijlocirea lor Sergheev se străduiește să-i controleze pe infractorii recalcitranți. Două provocări-cheie în planul lui Sergheev – revolta internă din colonia de muncă și bordelul – sunt rezolvate, în absența lui, de copiii reeducați. Așa cum remarcă Jigan, care acum este șeful bordelului, „foștii infractori – Mustafa și Kolka – au devenit polițiști". Desigur, această strategie a reprezentat o trăsătură esențială a sistemului concentraționar sovietic: infractorii de drept comun erau în mod frecvent puși să răspundă de deținuții politici, devenind chiar gardieni sau administratori ai lagărelor. Tot ei erau răspunzători pentru unele dintre cele mai rele abuzuri care se petreceau în lagăre. Filmul pare să ignore total aspectele problematice ridicate de transformarea unor infractori în polițiști și face în schimb paradă de această transformare ca de o realizare majoră a coloniei de muncă. Dintre toate modalitățile de prezentare a metodelor poliției secrete din film, această înfumurată dezvăluire este cea mai simplistă. Este pură propagandă autolaudativă, spre deosebire de insidioasa acțiune a secretomaniei sau de jocul complex al aparenței de adevăr, cu amenințări voalate. O abordare naivă a unui subiect spinos, această autoprezentare lăudăroasă se dovedește a fi cea mai vulnerabilă la o lectură în registru subversiv. În primul rând, carismaticul șef de bandă Jigan este cel care comentează deschis transformarea infractorilor în polițiști. Comentariul lui are sensul unei recunoașteri a înfrângerii: poliția secretă este atât de abilă, încât până și adversarii ei trebuie să o admită. Dar impactul pe care comentariul lui îl are asupra audienței din scena respectivă poate avea cu ușurință un efect invers, întorcându-se ca un bumerang către poliție. În ultimă instanță, Jigan este unul dintre personajele cele mai puternice și mai inteligente din film. Comentariile lui arată că a gândit deja o stratagemă pentru poliție, una renumită în Rusia încă de pe vremea lui Ivan cel Groaznic[74].

Încă o dată, tacticile polițienești ale lui Sergheev merg mână în mână cu poetica filmului. Criteriul lui paradoxal de selecție este că infractorii cei mai răi pot ajunge cei mai buni polițiști. Sergheev îi alege pe Mustafa și Kolka, liderii copiilor sălbatici și cei mai periculoși dintre tinerii infractori, nu pentru că ar fi subiecții cel mai puțin pasibili să răspundă la reeducare, ci, dimpotrivă, tocmai pentru că promiteau cel mai mult. Ceea ce-i evidențiază pe băieți este forța, capacitatea de lideri și, nu în ultimul rând, carisma. Filmul împărtășește aceleași criterii de selecție contradictorii – liderii bandei, inclusiv mai vârstnicul Jigan, sunt cu toții personaje deosebit de carismatice, portretizate cu pricepere

și minuțiozitate. Ei sunt adevărate staruri, pe care filmul se străduiește să le facă atractive în ochii publicului. Majoritatea băieților reeducați cu succes rămân niște prezențe palide în comparație cu liderii bandei. Mai mult, în film nu infractorii cei mai înrăiți sunt prezentați ca întruchipări caricaturale și unilaterale ale răului, ci reprezentanții lumii vechi, ca doamna bogată sau *intelectualul* care propune ca micii delincvenți să fie trimiși la închisoare.

## Violența și inovația stilistică

Pentru succesul acestui experiment fără precedent, Sergheev organizează un spectacol elaborat, care se bazează pe tehnicile esențiale ale poliției secrete: perplexitatea, secretul și ambiguitatea amenințătoare. Estetica specială și ideologia acestui spectacol rezonează profund în tot filmul. Această afinitate nu este niciunde mai vizibilă și mai revelatoare decât în reprezentarea violenței. Inovațiile formale din *Drumul spre viață* se concentrează în primul rând pe scenele de violență, care abundă în experimente de tipul editării rapide, în efecte speciale și surprinzătoarea manipulare a sunetului. Violența este o temă importantă a filmului și reprezentările acesteia se întind pe un spectru larg. Ele merg mult dincolo de simpla dialectică în care violența poliției este mascată, iar violența copiilor străzii este expusă. În primul rând, cele două momente dramatice de maximă violență din film – cel în care Kolka este aproape ucis de tatăl lui bețiv și cel al crimei lui Mustafa – au un stil de montaj cu totul distinct. Grosplanuri extrem de apropiate ale unor părți ale trupului, în succesiune rapidă, până în punctul în care devine dificil de văzut ce se întâmplă de fapt. În scena în care tatăl lui Kolka îl lovește de mai multe ori, nu vedem niciodată loviturile propriu-zise. Vedem chipul terorizat al lui Kolka, în timp ce țipă, așteptând loviturile, și apoi tăieturi directe pe chipul tatălui. Dar chiar înainte ca lovitura să cadă, camera de filmare se retrage brusc și panoramează circular în spatele tatălui, a cărui siluetă maschează astfel gestul. Când Jigan, înarmat, îl atacă pe Mustafa, acesta din urmă încearcă să-și orbească oponentul aruncându-i cu nisip în ochi. Jigan reușește totuși să vadă destul de bine, dar imaginea oferită spectatorilor este obstrucționată. În timpul luptei dintre cei doi vedem două mâini care încearcă să prindă un cuțit și apoi se aude un suspin. În loc să arate rezultatul luptei, filmul taie direct pe o imagine a soarelui la răsărit. Această sursă de lumină înlocuiește mai degrabă decât să arate imaginea pe care am vrea noi să o vedem. Aici însă obstrucționarea imaginii este folosită cu un efect diferit. Grosplanurile aruncă spectatorul în mijlocul unei bătăi, în timp ce mișcarea trepidantă de la un cadru la altul ne tulbură și ne împiedică să vedem de fapt momentele-cheie sau să ne concentrăm pe un cadru

suficient de mult ca să îl putem înțelege. Acest stil special de montaj oferă garanția că spectatorul nu este niciodată la o distanță care să-i permită să urmărească violențele ca pe un spectacol. Filmul nu atât arată violența, cât mai ales își supune publicul violenței. Eludarea punctului culminant – loviturile primite de Kolka sau moartea lui Mustafa – este sugestivă din mai multe motive. Aceste filmări cu cameră subiectivă* asimilează spectatorul cu victima, așa încât, la fel ca Mustafa, mort, nu mai vedem momentul morții propriu-zise. În consens cu reticența de a interveni în momentul morții, obstrucționarea imaginii apare ca una dintre modalitățile cele mai puțin abuzive și mai emoționante de reprezentare a violenței.

Prin contrast, moartea mamei lui Kolka este pe deplin exploatată, pentru efectul ei convențional dramatic. În timp ce tăieturile rapide, cu imagini fragmentate, aruncă din nou spectatorul în mijlocul luptei dintre mamă și copilul străzii, deznodământul real al acestei lupte, moartea mamei, rămâne neeludat cu emfază. Filmul nici nu ne cere să ne identificăm cu perspectiva mamei, în fondu**, nici nu ne împiedică să fim martorii momentului morții ei. Filmul nu ratează ceea ce Edgar Allan Poe declarase a fi „fără îndoială cel mai poetic subiect din lume" – „moartea unei femei frumoase" – și transformă moartea mamei într-un spectacol melodramatic[75]. O mulțime întreagă de curioși, dominată de Kolka și de tatăl său, asistă la acest spectacol, în timp ce doctorul – și camera de filmare – subliniază cu dramatism fiecare moment al morții femeii. Confruntarea decisivă dintre banda de hoți și membrii reeducați ai coloniei este și ea exploatată fără ambiguități, pentru un efect dramatic. Plasată provocator într-un bordel, lupta este prezentată ca un spectacol vizual deplin. Încă de la începutul ei, spectatorii sunt liniștiți în privința deznodământului. La urma urmelor, un grup de tineri comuniști, nebăuți și înarmați cu revolvere, atacă un grup de prostituate isterice, pe clienții lor beți și un pește. Publicul poate așadar să se relaxeze și să se bucure de spectacol, surprinzând câteva crâmpeie din trupurile prostituatelor, descoperite în timpul altercației. Scena începe cu o avalanșă de efecte speciale, care ilustrează ce văd hoții beți. Capetele oponenților lor se dublează sau se triplează pe ecran. Încăperea începe să se învârtă cu viteză, astfel că totul devine un vârtej de lumini, umbre și sunete. Trezirea brutală a bețivilor vine odată cu o tăietură dramatică pe un grosplan încremenit, cu un pistol care umple tot ecranul.

Reprezentarea violenței cuprinde cu abilitate un evantai de genuri distincte, de la experimentarea formalistă la simbolismul auster, melodramă și umor burlesc. Interpelarea publicului este la fel de complexă, întrucât spectatorului i se cere să

---

* Cadre „point-of-view" (POV, punct de vedere) – tehnică de filmare prin care o scenă este redată din perspectiva unui anumit personaj; publicul vede, prin cameră, aceleași lucruri pe care le vede personajul principal (n.tr.).

** Procedeu cinematografic prin care, la sfârșitul unui cadru, imaginea se întunecă treptat sau, dimpotrivă, apare continuu din întuneric (n.tr.).

Avalanșa de efecte vizuale din această scenă a bordelului multiplică și estompează capetele prostituatelor și ale clienților acestora; scena se încheie dramatic, printr-un lung grosplan al unui revolver. *Drumul spre viață*, 1931, stop-cadre mărite.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ocupe o varietate de poziții schimbătoare în raport cu personajele politizate ale filmului. Filmul îi cere hotărât spectatorului să se identifice intim cu anumite victime ale violenței sfâșietoare – ca Mustafa și Kolka – și creează astfel justificarea pentru reacția dură a poliției. În plus, glorifică violența poliției și, atunci când este nevoie, îi acoperă aspectele nedelicate, minimalizând, bagatelizând și chiar prezentându-i-o publicului ca pe un spectacol distractiv. Total dedicată deservirii poliției, sofisticata poetică a filmului oferă și o complexă prismă prin care să privim „experimentul fără precedent" al poliției secrete.

Cu greu ar putea cineva să găsească un subiect mai sensibil în Uniunea Sovietică a anilor 1930 decât sistemul ei de detenție. *Drumul spre viață* este probabil cea mai sofisticată reprezentare vizuală a acestui subiect spinos din perioada respectivă. Filmul pășește cu dibăcie pe granița amețitoare dintre acoperirea realităților incomode ale sistemului sovietic de detenție, lauda inovațiilor și a forței acestuia și amenințările mai mult sau mai puțin voalate la adresa celor care s-ar putea să i se opună. Nu este nici pe departe vorba despre o disimulare simplistă; mai degrabă filmul este un amestec extrem de complicat de propagandă, insinuări, dezinformări și dezvăluiri atent înscenate, totul condimentat cu ocazionale scăpări freudiene.

## Interpelarea unui public cu dubii: Proiectul Belomor

Faptul că Gorki a respins filmul *Solovki* al lui Cerkasov poate părea la fel de surprinzător ca și interzicerea lui. În ultimă instanță, Cerkasov, Gorki și OGPU au participat cu toții la același proiect: anularea zvonurilor incomode despre lagărele sovietice apărute la sfârșitul anilor 1920 cu ajutorul unor „relatări obiective" despre lagăre, consemnate de observatori independenți. Cerkasov și Gorki erau exponenții unei tendințe noi în reprezentarea lagărelor, apărută la sfârșitul anilor 1920 și care a durat aproape un deceniu. Așa cum arată Dariusz Tolczyk, acest nou curent s-a opus glorificării violenței revoluționare, care sufocase literatura anilor de început ai deceniului 1920, și a creat o ficțiune a observației obiective, imparțiale, faptice[76]. De aceea jurnalele de călătorie, reportajele pline de date statistice și filmele documentare au devenit prioritare în comparație cu relatările ficționalizate de la începutul anilor 1920. A existat cu toate acestea un peisaj destul de variat, chiar în interiorul acestui curent general, de vreme ce *Solovki* a fost interzis, ca un proscris, în timp ce impunătorul op despre lagăre redactat de Gorki și alții, *Belomor: Consemnări despre construirea noului canal dintre Marea Albă și Marea Baltică* (*Belomorsko-Baltiski kanal imeni Stalina: isoria stroitelstva*, 1934), era salutat ca model de artă sovietică[77].

Artiști în timpul vizitei în lagărul de la Belomor. A. Rodcenko, *URSS în construcție*, nr. 12, 1933, 8″ × 11″.

O privire inițială asupra *Belomorsko* arată că, deși colaborarea dintre artiști și poliția secretă a continuat și după *Solovki*, caracterul și rezultatele acestei colaborări s-au schimbat rapid. Gorki a coredactat volumul despre lagărul de muncă de la Belomor împreună cu comandantul OGPU al lagărului, Semen Firin[78]. OGPU nu mai colabora pur și simplu cu arta, ci își demonstra vizibil participarea ca autor. În afară de activitatea editorială a lui Firin, OGPU a contribuit cu propriile sale texte și ilustrații, de exemplu statistici, planuri și dosare personale și fotografii ale deținuților, recunoscute conștiincios în corpul volumului și a căror prezență este subliniată în bibliografia surprinzătoare, unde OGPU este autorul cel mai des citat[79].

Mai mult, dimensiunea formidabilă a proiectului Belomor a fost una fără precedent. Editorii au coordonat munca unei armate întregi de artiști și agenți OGPU. În august 1933, circa 120 de scriitori sovietici marcanți au vizitat nordul îndepărtat, în timpul unei excursii atent orchestrate de OGPU, pentru a documenta construirea Canalului Marea Albă de către mii de deținuți din lagăr[80]. Printre scriitorii cunoscuți care au făcut această călătorie s-au numărat și Valentin Kataev, Ilia Ilf, Evgheni Petrov, Aleksei Tolstoi și Mihail Zoșcenko. În final, se

consideră că 36 de scriitori au contribuit la producerea opului de 613 pagini. Proiectul Belomor nu s-a limitat la înrolarea membrilor establishmentului literar și a unor simpatizanți politici ocazionali, ci a mobilizat cu avânt artele vizuale. Monumentalul volum a fost bogat ilustrat de un colectiv de artiști, printre care s-au numărat Aleksandr Rodcenko și regizorul Aleksandr Lemberg. Contribuția lui Rodcenko la volum a fost aleasă din cele peste trei mii de fotografii pe care le-a făcut în timpul vizitei în lagăr[81]. Pe lângă munca sa la carte, Lemberg a produs și scurte filme documentare, mute și sonor, despre Belomor. Lemberg se bucura de recomandări serioase pentru munca lui: fusese cameramanul lui Dziga Vertov la filmul despre procesul socialist-revoluționarilor și era un veteran al filmărilor cu deținuți politici[82]. Cel mai lung dintre documentarele lui Lemberg despre Belomor, *Canalul Belomor-Baltica* (*Belomorsko-Baltiski vodnii put*), a avut la bază un scenariu semnat de Viktor Șklovski și Vera Inber*, doi dintre scenariștii pentru *Belomorsko*. Aflate în strânsă legătură, filmele, fotografiile, desenele și textele despre Belomor compun o reprezentare multimedia a lagărelor, la care mă voi referi sub denumirea de „proiectul Belomor". O analiză a acestui proiect dezvăluie noii termeni ai colaborării dintre poliția secretă și artiști. Analiza mea va atrage atenția asupra rolului, până acum ignorat, al cinematografiei în cadrul proiectului Belomor; mai mult, vom analiza poziția cinematografiei în raport cu alte mijloace de reprezentare folosite de poliția secretă, precum fotografia, pictura și, cel mai pronunțat, literatura[83].

Înainte ca publicul să ajungă măcar să citească *Belomorsko*, receptarea lui a fost deja atent orchestrată. Introducerea la ediția în limba engleză ne informează cum urmează să reacționăm la lectura respectivă: „în cititor va reverbera ecoul hohotelor de râs care au răsunat în lagăr când au fost spuse unele dintre aceste povestiri... [aceste povestiri] sunt toate extrem de distractive, atunci când nu sunt palpitante"[84]. Accentul pe o audiență model, ale cărei reacții ar trebui să le imităm și noi, este frapant și în prezentarea ediției sovietice. Înainte ca volumul să fie difuzat, presa sovietică a făcut publice reacțiile scriitorilor față de subiectul narațiunii lor din lagăr: „oamenii de litere «radiau» în timp ce ascultau relatările deținutului" și „abia dacă își «puteau ține carnetele de notițe»", pentru că „degetele le tremurau de uimire"[85]. Primele exemplare tipărite ale lucrării au fost distribuite în ianuarie 1934, direct la al VII-lea Congres al Partidului Comunist, unde presa a anunțat că „volumul a fost văzut aproape în mâna fiecărui delegat" și „la standurile de cărți de la congres s-au vândut probabil 2.500 de exemplare"[86]. Potențialilor cititori li se povestea cu grijă cum fusese primită cartea de către autoritățile culturale și politice. Aceste autorități cu certitudine nu erau o entitate abstractă, ci mai degrabă o sumă de individualități: reprezentanții culturali și politici ai maselor

* Vera Mihailovna Inber (1890-1972) – scriitoare rusă, membră a Partidului Comunist al URSS din 1943; a semnat o lirică simbolistă sau de tip narativ (n.tr.).

sovietice, care își uniseră mâinile tremurânde ca să ridice cartea sus, astfel ca toți să o vadă din unghiul potrivit. Cititorului i se oferea astfel o selecție relativ bogată de literați cu care să se identifice, în noul său rol de spectator în lagăr. Această varietate de puncte de vedere nu era decât un simplu spectacol, căci vocile individuale ale scriitorilor se contopeau în vocea colectivă a autorilor fiecărui articol. Ca să întărească regula, cartea prezenta două excepții, instrumentate atent. Prima era Maxim Gorki, figura autorității absolute, care a semnat introducerea și concluziile volumului. Și mai izbitoare este a doua excepție, în persoana lui Mihail Zoșcenko, cel care a semnat „Povestea unei reeducări" („Istoriia odnoi perekovki").

Zoșcenko era un simpatizant pe care regimul sovietic îl trata cu suspiciune și care ulterior a fost victima persecuțiilor. Numele său pe lista autorilor volumului *Belomorsko* încă îi surprinde așadar pe admiratorii săi; dată fiind personalitatea sa literară, aceștia s-ar fi așteptat probabil ca Zoșcenko să se fi ținut la distanță de o astfel de glorificare problematică a regimului[87]. În *Belomorsko* independența relativă a lui Zoșcenko față de establishmentul literar nu a fost băgată sub preșul comunal, ci mai degrabă accentuată și folosită cu îndemânare pentru a conferi autoritate narațiunii oficiale. Zoșcenko nu doar a rămas vădit separat de comunitatea scriitorilor care au lucrat de zor, împreună, la articolele semnate în comun; el și-a început articolul prin a recunoaște că la sosirea în lagăr a abordat „cu scepticism" un principiu sacrosanct la Belomor, „reeducarea": „Mi-am imaginat că această faimoasă remodelare a oamenilor izvora dintr-un motiv unic și fundamental – dorința [...] de a obține o eliberare mai grabnică și condiții mai bune"[88]. Ca urmare, și-a îndreptat atenția către infractorii cei mai înrăiți, pentru a „discerne sentimentele, dorințele și intențiile autentice, poate ascunse, ale unor oameni ca aceștia"[89]. „Povestea unei reeducări" se concentrează tocmai pe un astfel de infractor, Abraham Isaakovici Rottenburg. Pe parcursul relatării convertirii lui Rottenburg de la infractor recidivist la șef de lagăr, Zoșcenko însuși suferă o convertire, pe care o anunță în maniera penitent-confesională specifică vremii: „Trebuie să recunosc că, în mare, greșisem enorm și că eu chiar am văzut această reconstrucție a conștiinței"[90]. Figura de stil a lagărului Belomorstroi ca loc de convertire și reeducare, pentru artist ca și pentru deținuți, a ocupat un loc central și în articolul din 1936 al lui Aleksandr Rodcenko, „Reconstrucția artistului" („Perestroika kudoznika"). Acolo Rodcenko descrie cele peste trei mii de fotografii pe care le-a făcut la Belomorstroi ca un punct de cotitură a carierei sale, mai exact un punct de cotitură în care s-a detașat de formalismul pentru care fusese agresiv criticat: „O voință uriașă i-a adus pe acești proscriși din trecut aici, la canal [...] Am fost pierdut și surprins. M-am lăsat purtat de acest entuziasm. Am uitat de toate necazurile mele creative. Pur și simplu am fotografiat. Nu m-am gândit la formalism. Eram șocat de sensibilitatea și înțelepciunea folosite în reeducarea oamenilor"[91].

În narațiunea propriei convertiri, Zoșcenko, scepticul independent, se adresează posibililor sceptici aidoma lui din rândul cititorilor *Belomorsko*: „Un sceptic care a fost obișnuit să pună la îndoială emoțiile omenești s-ar putea să fie indecis în trei privințe"[92]. Cuvintele lui Zoșcenko lasă posibilitatea unei scindări în rândul publicului cititor al volumului *Belomorsko* și a existenței unor cititori indecișii, care poate au cântărit înainte subiectul și au construit argumente care să supună dogma sovietică unor întrebări raționale. Zoșcenko exploatează așadar personalitatea sa literară pentru a-și convinge publicul sceptic:

> Am pus aceste trei teorii pe cântarul capacității mele profesionale de a înțelege oamenii. Și am ajuns la concluzia că... Rottenburg... și-a schimbat spiritul și și-a reeducat conștiința... Sunt tot atât de sigur de acest lucru pe cât sunt de mine însumi. Altminteri înseamnă că nu sunt decât un tip naiv, un visător și un prostănac – păcate pe care nu le-am suferit niciodată în viața mea[93].

În concluzia lui Zoșcenko, apelurile zgomotoase la autoritate iau locul argumentației raționale a teoriilor scepticului, numerotate pedant. Tonul triumfalist al finalului măreț proclamă disoluția scepticismului sub loviturile forței retorice. Figura observatorului sceptic, zdrobit de realizările din lagărele sovietice, era deja bine fixată încă de la elogiul barajului Dnieprostroi din 1932[94]. În cazul respectiv, „Toma necredinciosul" fusese H.G. Wells, „care nu [a putut] invoca altceva decât scepticismul și un zâmbet condescendent" atunci când Lenin i-a arătat planurile pentru Dnieprostroi: „«Nu era oare pură nebunie să vorbești despre sori electrici, trenuri și pluguri electrice [...] la o întâlnire iluminată [...] cu afumate lămpi cu petrol și lumânări?» Așa argumenta Wells. Acest Toma necredinciosul, acest visător și fantast de profesie refuza să acorde credit înfocatului orator care prezicea viitorul nostru electrificat"[95]. Din nou, argumentele raționale ale scepticului sunt zdrobite de retorica profetică. Întrebarea repetată obsesiv pe două pagini în *Dnieprostroi* este: „Ce ar fi zis domnul H.G. Wells, utopist, romantic și fantast de profesie, [zece ani mai târziu,] după ce a văzut mii de sori electrici care astăzi sclipesc pe hartă?"[96]. De vreme ce Wells nu este disponibil, scriitorul oferă două alternative: „ar zâmbi la fel de condescendent ca acum zece ani" sau „ar putea să-și arunce în sobă lucrările despre Utopii și să le dea foc"[97]. Convertirea lui Wells rămâne în aer, în timp ce tăcerea sa evazivă desfide și provoacă o artilerie de întrebări furioase și neputincioase. În schimb, scepticul Zoșcenko suferă o convertire rapidă și dramatică, dar nu înainte de a face un spectacol din libertatea care i-a permis să-și exprime scepticismul. Cititorii sceptici care erau înclinați să se identifice cu el trebuiau să ia aminte. Pentru că volumul ne informează și despre soarta acelor sceptici care, spre deosebire de Wells, nu erau de neatins și, spre deosebire de Zoșcenko, nu-și învinseseră scepticismul după numai o pagină.

> Dar mai existau încă dușmani în interiorul acestei lumi noi. Presa sovietică a anului 1931 înregistra accidente și întârzieri. [...] În revistele și tratatele științifice (așa cum au dovedit-o descoperiri ulterioare) erau avansate „ipotezele esențialmente neștiințifice și incorecte", pentru a împiedica și obstrucționa progresul națiunii. [...] Nu mai era vorba acum de oameni înarmați, ci de ingineri, profesori, membri ai presei, care compromit sau distrug noile planuri. GPU a efectuat arestări în masă în rândul acestor demolatori, pentru că, dacă li s-ar îngădui să-și continue activitățile, Planul s-ar putea să fie un eșec. Mii dintre cei care au fost arestați au fost trimiși în lagăre de muncă[98].

Belomorsko a oferit așadar nu doar modele pozitive pentru receptarea lagărului – literați și delegați radioși –, ci și mii de exemple negative, cum ar fi savanți catalogați fără ezitare drept sabotori pentru că au adus o faimă rea lagărului. Pentru cititorul sceptic, aceasta este o amenințare abia voalată: scepticismul ar trebui depășit în timp record, altfel scepticul s-ar putea să ajungă la mititica. Dacă *Belomorsko* simulează îngăduirea unui minimum de gândire și argumentație critică, o îneacă rapid sub o retorică în forță, care combină apelurile zgomotoase la autoritate și amenințările piezișe.

În comparația pe care o face între reprezentările de la începutul anilor 1920 ale lagărului și cele imediat următoare, Dariusz Tolczyk a susținut că „o strategie de asalt și provocări morale lasă locul unei aserțiuni manipulatoare despre o unanimitate etică a autor(ităților) și cititorului (societatea)"[99]. Această tendință generală a existat cu siguranță. În același timp, al doilea termen al acestei comparații (sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930) nu a reprezentat o interpelare univocă sau statică a publicului. Modul în care Belomor a prevăzut existența unor cititori parțial în dubiu, care trebuiau să fie aduși la consens prin intermediul unor studii de caz detaliate și al unei retorici agresive, a fost semnificativ diferit de previziunile din cazul filmului *Solovki*, vizând un public alert, pe care lagărul trebuia să-l uluiască printr-un caleidoscop de atracții.

## Portretele multimedia ale deținutului de lagăr

Portretul deținutului de lagăr a suferit și el modificări semnificative. Dacă în *Solovki* condamnații erau văzuți ca niște „ceilalți" exotici, ușor de reeducat în cursul unei veri, deținuții de la Belomor sunt răufăcători înrăiți, care pun probleme serioase statului. Prezentarea deținuților în cele două filme subliniază acest contrast: deținuții din *Solovki* apar dinaintea ochilor noștri ca un grup de bărbați și femei îmbrăcați normal, care debarcă în portul de pe insulă; nu există semne evidente ale statutului lor de deținuți, așa încât un spectator neavizat i-ar putea confunda cu grupul de turiști care apare mai târziu în film. În filmul lui Lemberg,

*Canalul Belomor-Baltica*, deținuții nu pot fi nicicum confundați: ei ne sunt prezentați printr-o succesiune de fotografii de identificare făcute de poliție. În carte, biografiile pușcăriașilor, toate construite ca o narațiune de convertire, detaliază grozavele infracțiuni trecute, rezistența îndelungată și încăpățânată la reeducare și finalul, convertirea miraculoasă la adevărul acesteia. Este de remarcat că scepticismul lui Zoșcenko față de reeducare nu pune sub semnul întrebării întregul spectacol al lagărului ca școală voluntară de muncă, ci mai degrabă capacitatea răufăcătorilor înrăiți de a se schimba în bine. Chiar și eroii pozitivi ai reeducării sunt arătați tot ca infractori recalcitranți; mai mult, există și cazuri care reprezintă cauze pierdute, deținuți iremediabil viciați[100]. Reeducarea unor astfel de elemente ostile justifică aplicarea unor măsuri dure. În ultimă instanță – se explică în carte, pentru publicul care s-ar fi putut să creadă altceva după vizionarea filmului *Solovki* –, deținuții nu sunt într-o „stațiune estivală", ci într-un lagăr de muncă silnică[101]. În aceeași idee, imaginea unui gardian țintindu-și amenințător arma către lagăr spune ce era de spus.

Diferențele dintre felul în care deținutul, sistemul concentraționar și rolul poliției secrete sunt văzute în *Solovki* și în proiectul Belomor corespund schimbărilor istorice din cadrul normei criminalistice sovietice. *Solovki* ilustrează norma anilor 1920, conform căreia infractorii erau un memento al vechii ordini, sortită dispariției în noul stat socialist; infractorii din film par specimene exotice ușor de reeducat în decursul unei veri, prin participarea la activități culturale educative și distractive. Cekiștii nu se amestecă prea mult în problemele lagărului, doar degustă supa pregătită la comun și veghează la bunăstarea deținuților. Norma anilor 1930 nu mai proclamă faptul că infractorii sunt pe cale să dispară din societatea sovietică: dimpotrivă, ei amenință de prin toate cotloanele noua ordine, adesea în forma lor cea mai amenințătoare, ca dușmani ai statului. În consecință, la Belomor ni se lasă impresia că agenții CEKA nu dorm aproape niciodată, atât sunt de ocupați să facă mii de arestări, să conducă un șantier de construcții de dimensiuni monumentale și să-i reeduce pe deținuți. Această schimbare în norma criminologică este evidentă și în diferitele comparații între abordările occidentale și cele sovietice ale infracționalității, pe care Maxim Gorki le face în articolul său din 1929, „Solovki", și în volumul despre Belomor pe care l-a editat în 1934. În „Solovki", Gorki îi privește pe infractorii de drept comun în maniera sovietică timpurie, ca memento și ca victime neajutorate ale vechii ordini sociale[102]. *Belomor* face și o comparație între știința criminologică sovietică și cea capitalistă, completată de un catalog cumplit, chiar dacă enciclopedic, al abuzurilor din închisorile țărilor capitaliste. Aici însă infractorii nu mai sunt deloc neajutorați sau amabili; sunt dușmani de temut. Într-adevăr, comparația cu criminologia occidentală este subsumată capitolului intitulat „Țara și dușmanii ei", un inventar paranoic de culaci, menșevici, străini rău intenționați, ingineri sabotori, spioni și hoți de rând. Dovedind minciuna promisiunilor de început, *Belomorsko*

demonstrează limpede că infracționalitatea nu a fost abolită și că, de fapt, e răspândită: „Lumea nouă este în ofensivă, dar există încă foarte mulți inamici. Rezistența lor este felurită"[103].

## Feminitatea la Belomor: prostituata și spărgătoarea de normă

Prezentarea deținutelor de la Belomor reflectă aceste schimbări în portretul general al deținutului. În locul portretelor ispititoare și decontextualizate ale unor femei frumoase, Belomor prezintă biografii scandaloase ale unor deținuți și ulterioara lor convertire în „muncitori de șoc" [*udarniki*], muncitori model care obțineau rezultate mult peste normele alocate. Un astfel de studiu de caz urmărește biografia Pavlovei, o fostă deținută de la Solovki, acum transferată la Belomor: orfană, a fost împinsă la hoție, prostituție și crimă din cauza unui mediu abuziv. În lagăr Pavlova se număra printre cei mai recalcitranți infractori, luând în râs sau respingând violent toate încercările camarazilor ei de a o reeduca. Până într-o zi, când i s-a încredințat organizarea unei brigăzi de femei și s-a transformat într-o spărgătoare de normă. Reprezentarea filmică a femeilor în *Solovki* și în *Canalul Belomor-Baltica* diferă pe aceleași coordonate, așa cum reiese din felul particular de a trata chestiunea identificării deținutelor. În *Solovki*, identificarea deținuților în timpul apelului nominal era eclipsată de prezentarea erotizată. În filmul lui Lemberg, *Canalul Belomor-Baltica*, fotografiile de identificare prezintă același moment al identificării, dar într-o manieră radical diferită. Fotografia de identificare păstrează imaginea de profil și pe cea frontală a feței, dar grațioasa rotire a capului de la stânga la dreapta a dispărut, la fel ca și cerceii care marcau traiectoria ei. Fotografiile de identificare merg la obiect: aceste femei sunt infractoare și fotografiile lor trebuie să le identifice ca atare. La Belomorsko o singură femeie seamănă, ca obiect tradițional al dorințelor, cu prizonierii de la Solovki. Ea este iubita lui Rottenburg, o hoață frumoasă și elegantă care fugise din Rusia sovietică și ratase șansa de a fi reeducată. Judecând după celelalte imagini ale femeilor, tipul ei de feminitate a dispărut deja de la Belomor. Scoasă la iveală din arhivele poliției, imaginea ei ispititoare îi este oferită cititorului proletar ca un lux de epocă.

În timp ce izgonește în trecut descrierea feminității din *Solovki*, proiectul Belomor creează o reprezentare nouă și acut polarizată a femeilor: de o parte se află femeia infractoare; de cealaltă, femeia spărgătoare de normă. *Belomorsko* păstrează cu grijă diferența sexuală în reprezentarea femeilor și în același timp proclamă cu tărie că femeile sunt egale cu bărbații, atât în realizări, cât și în

Fotografii de identificare ale Pavlovei; colaj în care este onorată ca spărgătoare de normă. *Belomorsko-Baltiski kanal imeni Stalina*, 1934, 3″ × 1/2″, p. 305; și A. Rodcenko, *URSS in Construction*, nr. 12, 1933, 8″ × 11″.

BUDAPEST UNIVERSITY LIBRARY

Fotografii de identificare pentru prezentarea deținuților. *Canalul Belomor-Baltica*, 1935 (?), stop-cadru mărit.

infracțiuni. Laitmotivul cărții este faptul că femeile îi pot depăși pe bărbați în activități considerate tradițional ca fiind bărbătești[104]. În același timp, ni se spune că „femeile nu erau un material mai ușor [de reeducat] decât bărbații" și că întotdeauna există pericolul ca ele să revină la „vieților lor de furt, beție și prostituție". Se arată că femeile comit toate infracțiunile și delictele pe care le comit și bărbații, plus una: prostituția. Prostituatele sunt, fără îndoială, suprareprezentate în proiectul Belomor. Mai mult, puține alte femei deținute scapă fără să li se prezinte trecutul sexual necuviincios, spre deosebire de infractorii bărbați, ale căror biografii ignoră în cea mai mare parte viața lor sexuală. Deținuta din Belomor a comis un delict sexual și, ca atare, reeducarea ei presupune un pas în plus, pe care bărbații nu sunt chemați să-l facă: dobândirea modestiei (*stidlivost*). Aceasta este o chestiune serioasă, reglementată de însuși comandantul lagărului, printr-un ordin distribuit atât femeilor, cât și bărbaților[105]. *Belomorsko* ne spune că ordinul le-a impresionat puternic pe femei, care, la fel ca „Natalia Krivoruciko, fostă prostituată și hoață", „pentru prima dată în viață [...] au descoperit că au modestie. Și aflând despre ea, au simțit-o cu adevărat"[106]. „Acest ordin s-a răspândit în lagăr" și a ajuns la Pavlova, cunoștința noastră, care a exclamat: „Modestie [...] uitasem până și cuvântul acesta"[107]. Invocarea noului ideal feminin îl readuce imediat la viață. Ultimul capitol al cărții face dovada acestei transfigurări, prezentându-ne portretul final al femeii reeducate, întruchipat de spărgătoarea de normă Iankovskaia:

> A ieșit, îmbrăcată cu un pulover roșu ca macul; era palidă; avea în jurul gurii o rețea de riduri mici, așa cum se fac atunci când plângi des. Și nu e de mirare. Nu avea decât douăzeci și patru de ani, dar trăise destule cât pentru cincizeci. Sala a aplaudat-o de îndată ce a apărut și ea era așa de încurcată, încât s-a aplaudat singură. Cu declicurile lor zgomotoase, aparatele de fotografiat au fixat-o imediat.
>
> Și a fost bine.
>
> Este bine că arhivele cinematografice păstrează imaginea vie a acestei femei[108].

Puțin contează ce are de spus Iankovskaia în discursul ei: nu auzim nici un cuvânt. În schimb, pe autori îi preocupă felul cum arată, care spune într-adevăr foarte multe. Puloverul roșu ca macul îi scoate în evidență paloarea, dar îi subliniază și ideologia și, peste toate celelalte, atrage atenția mulțimii, ținând-o fixată asupra celei care vorbește. Iankovskaia este imaginea perfectă, de reclamă, a noului sex-appeal, corect și util din punct de vedere ideologic. Dacă ea este cuvenit de modestă, până la a fi stânjenită, altfel stau lucrurile cu naratorul nostru. Acesta nu păstrează față de podiumul unde se află Iankovskaia aceeași distanță ca mulțimea. Bun cunoscător al poveștii ei de viață, se apropie destul ca să observe ridurile ei fine. Pe tot parcursul cărții, scriitorii se mândresc că sunt perfect conștienți de ceea ce ascund fețele deținuților. Ridurile lui Iankovskaia, cutele care ascund vederii o parte a chipului ei, sunt deosebit de interesante. Accentul naratorului pe aceste prea puțin flatante semne ale îmbătrânirii, care marchează fața subiectului feminin, este împotriva principiilor celor mai fundamentale ale portretisticii convenționale; în schimb, este perfect logic într-un alt sistem de reprezentare, acela al portretisticii de poliție. Unul dintre primii experți în fotografia de poliție, Alphonse Bertillon, a avertizat în mod explicit asupra obiceiului fotografului portretist de a estompa sau șterge ridurile și a recomandat, în schimb, folosirea iluminării directe și puternice, pentru accentuarea lor, astfel încât poliția să profite de marele potențial al ridurilor ca semnalmente particulare[109]. În imaginea idealizată a deținutei Iankovskaia reeducate, prezența ridurilor accentuate funcționează ca memento nu doar al împovăratului ei trecut infracțional, ci și al tehnicii portretistului ei, care își privește subiectul într-un fel deosebit de scrutător. La o cercetare mai atentă, se declară că ridurile femeii s-au șters, spălate de lacrimile vărsate din suferință și remușcare.

## Locul artelor în proiectul Belomor

Atât scriitorii, cât și aparatul de fotografiat susțin statutul iconic, de femeie reeducată, al deținutei Iankovskaia și se angajează în imortalizarea portretului ei. Aceste noi imagini ale muncitorilor spărgători de normă sunt prezentate în mod tipic

în contrast cu vechile portrete de infractor. Iurțeva, o altă delegată care ține un discurs în fața deținuților, „este chemată într-o încăpere separată, unde se află doi artiști. «Mi-au făcut două portrete și unul mi l-au dat mie»". Poate că atunci când și-a primit portretul Iurțeva s-a gândit la felul în care i s-a schimbat viața. Vechea Iurțeva, pe care detectivii au fotografiat-o de 15 ori, și *Udarnik* Iurțeva, desenată de două ori de un artist[110]. În lagăr, funcția oficială a artei, fie ea fotografie, scris, film sau desen, este să ofere reprezentări iconice ale deținuților care atrag atenția – lumii și lor înșiși – asupra narațiunii despre reeducare. Există însă o ierarhie clară în rândul artelor. Fotografia, mediul cel mai important folosit de stat pentru a lua în evidență infractori ca Iurțeva, este de obicei înlocuită de desen și pictură atunci când trebuie să se creeze portretul ceremonial al muncitorului reeducat. Aceste desene-portret se bazează totuși adeseori pe fotografii, a căror calitate deictică este astfel modificată de dragul idealizării.

Artistul nu doar selectează cu grijă acest moment emblematic (Iankovskaia, palidă, cu puloverul ei roșu), ci îl transformă programatic într-o imagine impunătoare. Mai înainte de a-și asculta unul altuia discursurile,

> [Deținuții] se plimbă prin hol și prin încăperile clubului, uitându-se la fotografiile și portretele de pe pereți. Fotografiile sunt ale aceloraşi persoane. Muncitorul la cariera de piatră... și muncitorul betonist privesc plini de respect la propriile lor portrete, în care chipurile lor sunt imense, eroice, luminate puternic, într-un racursi semeț. Muncitorul la carieră și betonistul își fac unul altuia cu ochiul, cu subînțeles. Respectul de sine este un lucru nou și neobișnuit pentru ei[111].

Acest tip de artă realist socialistă este un stadiu al oglinzii în care adulții, foști infractori, văd portretele uriașe, bidimensionale, ale propriilor chipuri. Spre deosebire de conceptul lui Lacan despre stadiul oglinzii, aici subiectul nu-și admiră imaginea proprie, oricât de distorsionată, ci pe aceea a regimului: stadiul oglinzii în accepțiunea socialistă înlocuiește vechile și demodatele oglinzi cu imaginea pictată. Portretele acelea atent realizate întrețes ideologia în structura corporală și facială a subiectului, mărindu-le și prezentându-le în racursi. Și, la fel ca în versiunea pozitivă a portretului lui Dorian Gray, aceste picturi idealizate sunt declarate capabile să-și transforme modelele. Așa cum se susține că invocarea cuvântului „modestie" le face pe deținute „să se simtă pur și simplu modeste, pentru prima dată în viața lor", portretele idealizate schimbă deținutele: le insuflă conștiință de sine, respect de sine și trasează traiectoriile individualizate ale reeducării, explicitându-le ca sensuri ale experienței concentraționare.

Privind expoziția, naratorul nostru remarcă:

> Un fizionomist superficial i-ar caracteriza rapid pe oamenii aceștia: tipul infractorului; un intelectual; un culac tipic. Dar noi căutăm cu atenție *lunga stratificare a*

*biografiilor lor* [*naplastovania biografii*], *care s-a încastrat în pielea și mușchii lor*, și putem distinge ceva nou și diferit – ceva caracteristic pentru oamenii de la Belomorstroi...[112] Biografiile acestor oameni au fost revizuite, curățate, adăugite [*ispravlenii, ocișcenii, dopolenii*] [sublinierea îmi aparține][113].

Cuvântul „biografie" (scrierea vieții) este departe de a fi folosit la întâmplare. Nu doar viața lor în lagăr este cea care le-a schimbat deținuților chipul, ci și reprezentarea acelei vieți. O astfel de revizuire este și rescrierea biografiei lui Rottenburg de către Zoșcenko, „ciudata poveste de viață scrisă de omul însuși, doar că literele au fost scrise mai apăsat, după cum s-a întâmplat, de către mine"[114]. Zoșcenko și-a justificat schimbările explicând că în autobiografia lui Rottenburg „compoziția era complicată și încurcată, iar cititorului i-ar fi fost greu să urmeze cursul evenimentelor. Erau țesuturi moarte, care aveau nevoie de răsuflarea literaturii pentru a fi revitalizate"[115]. Ceea ce este și mai straniu în povestea vieții lui Rottenburg este retorica lui Zoșcenko. (Auto)biografia are „țesuturi moarte", o metaforă pe care a reluat-o în încheiere: „Acesta este deci sfârșitul interesantei noastre povestiri. Acum va trebui să răzuim puțin din țesutul superficial, cum se spune, cu un bisturiu chirurgical"[116]. La fel ca în cazul imaginii „vii", pe peliculă, a lui Iankovskaia, reprezentarea pe care Zoșcenko i-o face lui Rottenburg este declarată vie și în același timp superioară vieții și autobiografiei lui Rottenburg, mai puțin confuză, complicată și deschisă la interpretări. De fiecare dată când viața deținutului amenința să distrugă biografia pe care statul i-o „curățase, revizuise și suplimentase" cu solicitudine, el era în pericol de a fi tăiat „cu ajutorul unui bisturiu", ca să se potrivească acestui scenariu. Sau viața de lagăr putea fi lăsată să i se imprime în piele și mușchi, până când omul ajungea să aibă profilul corect. Pe parcurs, lagărele i-au transformat pe mulți dintre deținuții lor în țesut mort, în timp ce reprezentările lor supradimensionate au „continuat să trăiască" fără probleme. Această artă a fost strâns implicată în utopia centrală a lagărelor – reeducarea – și a fost complice la abuzurile care au întărit această utopie.

Odată cu redefinirea liniilor acestor biografii de deținuți, arta își redefinește și propriile granițe. Spre deosebire de *Solovki*, la Belomorstroi arta nu funcționează ca divertisment; ea este în schimb determinantă în proiectul lagărului. Această schimbare este reflectată vibrant într-o fotografie a orchestrei deținuților, care cântă pe șantier, în timp ce, în fundal, tovarășii lor continuă să muncească. Adaptată marelui proiect de construcții, orchestrei i se refuză până și cea mai simplă autonomie artistică, pe care o oferă adăpostul fizic al unei săli de concert. Teatrul, spațiul privilegiat din *Solovki*, raiul imaginar în care deținuții puteau evada ca să scape de realitățile dure ale vieții de lagăr, și-a pierdut la Belomorsko locul privilegiat. Când prizonierii se întâlnesc pentru a se privi unii pe alții jucând pe scenă, nu este vorba nici de muzică, nici de numere acrobatice, de teatru sau de dans. În schimb, prizonierii urcă pe rând pe scena de la Clubul Muncitorilor

și își spun povestea vieții. Discursurile ținute la ultima întâlnire de la Belomorstroi reprezintă culmea noii arte a autoprezentării, care înlocuiește artele tradiționale ale spectacolului. Am văzut cum deținuții repetă iar și iar acest act de autoreprezentație în timpul narațiunii, atunci când își împărtășesc unii altora, și scriitorilor, poveștile lor de viață. Artiștii sunt acolo, aproape, pentru a ajuta la această autoreprezentație, alegând momentele-cheie și retușând orice defect. Mai mult, rolul lor este să facă cunoscute poveștile deținuților și printre spectatorii din afara lagărului.

La fel ca prizonierilor, publicului din afară nu i se oferă numai povestirile „amuzante" și „palpitante" pe care introducerea la ediția în limba engleză le promitea cititorilor ei[117]. Reprezentarea Belomorstroi nu este menită nici să distreze, nici să mascheze complet realitățile neplăcute din lagăr. Așa cum i-a explicat unui deținut agentul CEKA, viața în lagăr nu poate să fie prea roz, pentru că altfel s-ar putea ca oamenii să se ofere voluntar să vină în lagăre. Mai puțin eufemistic, publicului i se oferă o imagine aspră a lagărului, care să-l descurajeze de la orice acțiune ce l-ar putea aduce în situația de a ajunge deținut acolo. Cel puțin pentru publicul sovietic, prezentarea cărții ca fiind „amuzantă" s-a dovedit a fi ori o retorică anacronică, rămasă de la prezentările mai timpurii despre lagăre, ori o momeală care să ispitească publicul să citească o carte menită să-i facă „mâinile să tremure" – nu atât „de entuziasm", cât de teamă. Filmele, ca și *Belomorsko*, sunt semnificativ mai informative decât *Solovki* cu privire la realitățile din lagăr, prezentat nu ca stațiune estivală, nici ca teatru de varietăți, ci ca șantier de construcții. Belomor este o „școală a muncii", populată cu infractori înrăiți – uneori incorigibili și alteori convertiți în eroici spărgători de normă. În loc să-l prezinte publicului pe deținut ca fiind un „celălalt" exotic, reprezentările artistice ale lagărului îl arată acum ca protagonist al celei mai obișnuite narațiuni realist socialiste de transformare[118]. Contemplarea acestei narațiuni nu este menită atât să distreze publicul, cât să îl informeze și, în cazul spectatorilor suspicioși, să ofere modele pentru propria lui istorie despre convertire. În cazul când publicul este mai reticent să-și învețe lecția prezentată cu atâta grijă, membrii lui sunt amenințați că pot deveni ei înșiși deținuți. Granița dintre public și spectacolul pregătit – deținuții – a dispărut; publicul se trezește pe nisipuri mișcătoare odată ce arta dărâmă cel de-al patrulea zid și se autoimpune ca artă vie a automodelării prescrise.

În anii imediat următori revoluției se pare că poliția secretă a fost prea ocupată să naționalizeze și să controleze industria cinematografică, pentru a o înregimenta de fapt în propriile ei scopuri. Această atitudine s-a schimbat vizibil odată cu înființarea ODSK în 1925 și cu implicarea poliției secrete în proiecte cinematografice de mari dimensiuni începând cu 1927, de la *Solovki* la *Drumul spre viață* și la filmele documentare despre Belomor. Cinematografiei i s-a dat sarcina cea mai delicată, prezentarea publică a gulagului. Toate filmele analizate în acest

capitol și-au purtat spectatorii în tururi ghidate cu grijă prin această faimoasă zonă a realității sovietice, dar pachetele lor turistice au diferit semnificativ. *Drumul spre viață* a fost și cea mai populară și cea mai sofisticată dintre oferte. Filmul combina atracția tradițională către melodramă cu cele mai noi inovații tehnice – sunetul – și plusa, folosind ca actori copii delincvenți adevărați. Dincolo de aceste ispite irezistibile pentru mulțime, filmul mai oferea și un stil realist matur, punctat cu momente incontestabile de experimentare formală. La o analiză mai atentă, poetica filmului și manipularea complexă pe care o exercită asupra publicului par să meargă mână în mână cu tacticile polițienești ale protagonistului, poliția secretă, cum ar fi perplexitatea, intimidarea, secretomania și controlul abil al emoțiilor și impulsurilor subiecților copii. Dacă *Drumul spre viață* a reprezentat o aventură de două ori reușită a poliției secrete în cinematografie – și o aventură cinematografică în gulag –, după cum am văzut, filmul nu a fost nici prima, nici ultima asociere de acest fel. În 1928 *Solovki* prezenta lagărul ca pe un spectacol distractiv, în care deținuții erau distribuiți în rolul unui „celălalt" exotic, pentru un public presupus a fi inocent. Această presupunere, împreună cu linia de demarcație dintre public și deținuți, prezentată exotic, au dispărut în atmosfera tot mai paranoică a anilor 1930. Proiectul Belomor din 1934 este așadar bântuit de figura spectatorului suspicios, care pune sub semnul îndoielii imaginea lagărului și care, la rândul lui, are să fie bănuit ca potențial suspect. Atrăgându-l cu promisiunea unui spectacol distractiv al infracționalității, kino-poliția s-a întors treptat împotriva publicului ei, distribuindu-l până la urmă în rolul de țintă principală a privirilor ei tot mai suspicioase.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

5

# Teoria literară și poliția secretă

## Scrisul și înstrăinarea sinelui

Teoreticienii cei mai de seamă ai înstrăinării literare, Bertolt Brecht și Viktor Șklovski, au împărtășit aceeași îngrijorare față de posibilitatea de fi supuși unui interogatoriu:

> Îmi imaginez adeseori că sunt interogat de un tribunal.
> — Ei, acum să ne mărturisiți, domnule Brecht, sunteți cu adevărat sincer?[1]
>
> Îmi fac depoziția [*pokazanie*]. Declar. Am trecut prin revoluție cu sinceritate[2].

Discuțiile lui Brecht și Șklovski cu anchetatori imaginari par să fie în consonanță una cu cealaltă, ca și cum Șklovski ar fi răspuns întrebărilor pe care Brecht se temea că i le va pune anchetatorul său. De fapt, Brecht discuta cu Walter Benjamin, care a consemnat cuvintele lui într-o notă de jurnal din 6 iulie 1934, împreună cu un posibil indiciu legat de această derutantă fascinație pentru interogatorii. Benjamin remarcă laconic faptul că în cursul aceleiași conversații Brecht a afirmat că „metodele GPU" se bazau pe „anumite tipuri de înstrăinare" (*Entfremdung*)[3]. Tot acolo, Brecht folosește același cuvânt, *Entfremdung*, pentru a descrie ficțiunea lui Kafka. Cuvintele lui Brecht conduc la presupunerea că există tipuri diferite de înstrăinare, cum ar fi înstrăinarea poliției secrete și înstrăinarea artistică[4]. Cugetările lui provocatoare conduc totuși la o întrebare pe care o lasă fără răspuns: Care este relația dintre înstrăinarea artistică și înstrăinarea GPU? Poate fascinația pe care cei doi teoreticieni au arătat-o față de interogatorii să aibă vreo legătură cu aceste „anumite tipuri de înstrăinare" practicate de poliția secretă? Am văzut deja poliția secretă amestecându-se și influențând întrebările care în mod normal ar ține de domeniul teoriei literare, cum este cazul narațiunii omnisciente sau cazul narațiunii imprevizibile; ori relația dintre cuvânt, imagine și referenții lor umani; sau limita dintre literatură și genurile nonliterare, ca dosarul de poliție secretă. Dar se poate oare ca umbra poliției secrete să ajungă până la înstrăinare,

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

conceptul fundamental al formalismului rus, școala de teorie literară îndelung învinuită că este apolitică, din pricină că a susținut autonomia artei?

Pentru a încerca să răspund acestor întrebări, mă voi ocupa mai întâi de opera lui Viktor Șklovski, un formalist proeminent, care a luat contact direct cu metodele poliției secrete sovietice, fiind supus el însuși unei serii de interogatorii. Legăturile dintre politică și estetica înstrăinării, în contextul lucrărilor lui Șklovski, au fost de prea mult timp trecute cu vederea sau negate, chiar dacă în contextul operei lui Brecht ele au fost analizate atent. Fredric Jameson a susținut așadar că „scopul" înstrăinării lui Brecht este „politic, în sensul cel mai complet al cuvântului; așa cum Brecht a insistat iar și iar, este menit să te facă să conștientizezi faptul că obiectele și instituțiile pe care le credeai naturale nu sunt de fapt decât istorice: consecință a schimbării, ele însele au devenit, la rândul lor, schimbătoare"[5]. Prin contrast, acuză Jameson, teoria despre înstrăinare a lui Șklovski – care susține că scopul artei este să defamiliarizeze*, să transforme sau să prezinte lumea din unghiuri neobișnuite și astfel să ne reîmprospăteze percepția tocită de rutină – suferă de anistoricitate și esențialism, căci se bazează pe credința că obiectele există într-un „mod unitar, atemporal", mai înainte ca intervenția artistului să le transforme în lucruri stranii[6]. Aceste acuzații aduse înstrăinării fac parte dintr-o mai largă critică adusă școlii formalismului, de care aparținea și Șklovski, pentru că multă vreme această școală a fost considerată promotoarea unei arte autonome, rupte de viață, de istorie și de politică. Această critică era deja bine împământenită încă din anii 1920 și cuprindea de la studii serioase – semnate de figuri importante, ca Lev Troțki (1924) și Mihail Bahtin (1928) – la denunțuri inflamate din presă, care proclamau că „mai mulți membri promițători [ai școlii formalismului] vor trebui să fie supuși unei serioase reeducări în școala elementară dură a marxismului [...], va trebui să treacă printr-un drum ideologic la Canossa** [...] ar trebui să-i trimitem la muncă silnică, sub strictă supraveghere"[7]. Criticii mai judicioși au recunoscut în cel mai bun caz că la finele anilor 1920 formalismul evoluase către o formă de critică sociologică mai conștientă de aspectul politic[8]. Totuși, Șklovski a fost considerat o excepție retrogradă și a fost acuzat că nu a renunțat la propria lui versiune de „formalism conservat"[9]. Ca piatră de temelie a teoriei sale literare, înstrăinarea a purtat totuși greul acestei

* Defamiliarizare sau *ostranenie* – tehnică artistică prin intermediul căreia publicului i se prezintă lucruri obișnuite într-o manieră nefamiliară sau stranie, pentru a stimula percepția familiarului; a reprezentat un concept esențial al teoriei și artei secolului XX, care a cuprins mișcări diferite, precum dadaismul, postmodernismul, teatrul epic și SF-ul (n.tr.).

** Canossa – localitate din nordul Italiei, vestită pentru că în 1077 împăratul Henric al IV-lea al Sfântului Imperiu Roman a obținut la castelul de acolo ridicarea excomunicării pronunțate de Papa Grigore al VII-lea, după o umilitoare penitență de trei zile; de aici expresia „a merge la Canossa", a face penitență, a face o retractare, de obicei înjositoare (n.tr.).

acuzații. Cu toate acestea, nu este limpede dacă anistorică este înstrăinarea sau relatarea criticilor despre ea. Remarcând că activitatea literară prolifică a lui Șklovski a reprezentat un set de variații pe tema înstrăinării, cele mai multe dintre studii neglijează diferențele dintre aceste variații, ca și evoluția lor de-a lungul timpului; se concentrează în schimb, limitat, la articolul „Arta ca tehnică" („Istkustvo kak priem"), publicat de Șklovski în 1917, la vârsta de douăzeci de ani. În acest capitol voi susține că în deceniul ce a urmat articolului „Arta ca tehnică", înstrăinarea lui Șklovski a suferit transformări profunde, strâns legate de cele mai importante evenimente politice ale vremii – revoluția, războiul civil, ascensiunea poliției secrete și primul proces-spectacol important, din 1922, în care au fost judecați socialiștii revoluționari.

Unii critici au contestat anterior acuzația adusă frecvent înstrăinării, că ar fi o tehnică a artei de dragul artei. Viktor Erlich a susținut așadar că, „în opoziție cu doctrina pură a artei pentru artă, Șklovski a ajuns să definească poezia nu în termenii a ceea ce este, ci în termenii scopului ei. [Șklovski a manifestat o] preocupare relativ surprinzătoare pentru utilizările poeziei și valoarea terapeutică a deformării creative" în percepția noastră tocită de rutină asupra lumii[10]. Iuri Striedter a extins și mai mult felul în care înțelegem înstrăinarea, susținând că primul aspect „de neconfundat în pasajele din Tolstoi comentate de Șklovski" era cel „etic – și îndreptat către cunoașterea lumii"[11]. Înstrăinarea „corectează relația cititorului cu lumea din jurul său... împiedicând percepția automatizată de convențiile lingvistice și sociale, forțând cititorul să vadă lucrurile într-o manieră nouă"[12]. Studiul Svetlanei Boym, „Înstrăinarea ca stil de viață: Șklovski și Brodski", pune mai mult la îndoială ideea înstrăinării ca singurul „mod de viață" potrivit experienței exilului și dezacordului politic[13]. Galin Tihanov, pe de altă parte, demonstrează convingător impactul Primului Război Mondial asupra accepțiunii inițiale a lui Șklovski despre înstrăinare[14].

Ceea ce a rămas până în prezent în umbră este latura întunecată a înstrăinării, implicarea ei în politica revoluționară și în cea a statului polițienesc. Capitolul de față aruncă lumină asupra acestei laturi de Mr. Hyde a înstrăinării, dar abordează în același timp și punctele de întâlnire cu înstrăinarea artistică. Am conturat relația conflictuală dintre politică și estetică în cazul acestor diferite tipuri de înstrăinare și evoluția lor în opera lui Șklovski și dincolo de ea, în opera lui Nicolae Steinhardt, dar și în practicile de interogare și de reeducare ale poliției secrete. Dacă înstrăinarea artistică a fost teoretizată pentru prima dată într-un articol științific, remodelările ei semnificative se regăsesc mai ales în scrierile autobiografice. Acest capitol se ocupă tocmai de opțiunea memorialistică, precum și de evocările explicite ale narațiunilor la persoana întâi, care se găsesc în mod tradițional în dosarele de poliție secretă, ca mărturisirile, depozițiile din proces sau în urma interogatoriilor, autobiografiile și scrisorile către guvern.

## Doi maeștri ai înstrăinării: Lev Tolstoi și Ivan cel Groaznic

Șklovski a inventat termenul *ostranenie* (înstrăinare) în articolul său din 1917, „Arta ca tehnică", un scurt eseu care a devenit astfel certificatul de naștere al ideii de înstrăinare artistică. În el, Șklovski susține că percepția noastră asupra lumii este atât de tocită de rutină, încât nu mai vedem complet obiectele din jurul nostru, ci doar le recunoaștem. „Dacă examinăm legile generale ale percepției, vedem că tot ceea ce devine obișnuit devine și automat. Dacă va compara cineva senzația dată de apucarea pentru prima dată a unui stilou sau de vorbitul într-o limbă străină cu senzația pe care o are când execută a zece mia oară aceeași operație, va fi de acord cu mine"[15]. În limbajul șocant care îl caracteriza, Șklovski a mers mai departe, acuzând acest efect năucitor al automatismului asupra percepției noastre despre lucruri și oameni: „Automatismul devorează lucrări, haine, mobilier, soția omului și frica de război [...]. Iar viața ajunge așadar să fie evaluată la zero"[16]. Înstrăinarea artistică a fost antidotul lui împotriva acestui automatism. Așa cum s-a afirmat anterior, Șklovski credea că rolul scriitorului este să-i scuture pe cititori din viața lor estompată de rutină, transformând realitatea familiară în aparențe stranii, oferind perspective diferite asupra vieții și restabilind astfel o percepție proaspătă. Așa cum concis s-a exprimat Benjamin Sher, „*ostranenie* este un proces sau un act care conferă unei imagini sau unui obiect caracterul de «bizarerie»... scoțându-l din rețeaua de percepții și expresii lingvistice convenționale și stereotipe"[17]. Conform teoriei lui Șklovski, artiștii folosesc o varietate de tehnici pentru a-și înstrăina materialul. Exemplele lui favorite pentru astfel de tehnici sunt: atragerea atenției asupra limbajului și „formei complicate", care fac astfel „percepția lungă și «laborioasă»", în loc să fie automată[18]; prezentarea materialului familiar din punctul de vedere al unui outsider, cum ar fi un animal, un copil sau un străin; și renunțarea la numele convenționale ale lucrurilor, pentru a le descrie ca și cum sunt văzute pentru prima dată. Aceste tehnici de înstrăinare prezintă obiectele într-o lumină nouă și „intensifică senzația pe care o lasă lucrurile"[19]. În consecință, „simți piatra ca fiind pietroasă", soția omului mai fermecătoare și războiul mai înspăimântător[20].

Discuția lui Șklovski despre înstrăinare din „Arta ca tehnică" se bazează puternic pe exemple, cele mai multe preluate din lucrările lui Lev Tolstoi. Dar, în timp ce înstrăinarea este o tehnică artistică, obiectele ei par să fie invariabil politice. Astfel, punctul de vedere al unui cal înstrăinează „instituția proprietății private"[21]. Șklovski se oprește și asupra înstrăinării biciuirii la Tolstoi, pe atunci o formă obișnuită de tortură, pe care Tolstoi „a făcut-o stranie", prin compararea cu tehnicile neobișnuite de tortură. Șklovski a ales următorul citat din Tolstoi:

„Oare de ce tocmai acest mod stupid, sălbatic de a provoca durere și nu altul: cum ar fi să înfigi ace în umăr sau în vreo altă parte a corpului, să-i strângi mâinile sau tălpile într-o menghină etc."[22]. În afară de tortură, înstrăinarea la Tolstoi, așa cum o demonstrează exemplele lui Șklovski, demistifică în mod similar și perspectivele convenționale asupra căsătoriei, ritualurilor bisericești, artei burgheze și asupra războiului – toate subiecte fierbinți ale controverselor politice în 1917. Într-adevăr, exemplele puteau atrage critica politică, astfel că Șklovski s-a simțit obligat să se „scuze pentru duritatea exemplelor [lui]" și să-i avertizeze pe scriitori să nu defamiliarizeze doar acele lucruri pe care le disprețuiesc"[23]. Totuși, în ciuda acestei scurte dezmințiri teoretice, a continuat să adune exemple șocante și violente de înstrăinare, pe care considera că Tolstoi le-a creat pentru a „ajunge la conștiință"[24]. Celelalte exemple ale lui de înstrăinare din proză vin din zona ghicitorilor erotice explicite. Citate chiar la sfârșitul articolului, acestea sunt considerate un ultim gest pentru a *épater les bourgeois** după ce le-a provocat mustrări de conștiință.

În „Structura ficțiunii" (1920), publicată la trei ani după „Arta ca tehnică", explicația lui Șklovski pentru înstrăinarea artistică este adusă și mai aproape de sfera politicului: „Pentru a transforma un obiect într-un fapt artistic, este necesar ca mai întâi să-l scoatem din sfera vieții. Pentru a face astfel, trebuie mai înainte de toate să «scuturăm obiectul», așa cum Ivan cel Groaznic îi «punea în ordine» pe oamenii săi [...]. Un artist a incitat întotdeauna insurecții în rândul lucrurilor. Lucrurile sunt întotdeauna în stare de revoltă împotriva poeților"[25]. Șklovski alege să folosească vocabularul haosului politic – insurecții, revoltă și tiranie – pentru a explica înstrăinarea artistică. El a menționat fără sentimentalism efectul de defamiliarizare al violenței politice, pentru a clarifica un fenomen mai obscur, înstrăinarea artistică. Artiștilor care aspirau la înstrăinare li s-a oferit modelul lui Ivan cel Groaznic, pe lângă cel al lui Tolstoi.

## Înstrăinarea revoluționară și explozia sinelui

Pentru a înțelege apropierea lui Șklovski de o descriere mai politizată a înstrăinării, este instructiv să analizăm *Călătoria sentimentală* (*Sentimentalnoe puteștvie*, 1923), o carte de memorii care acoperă perioada dintre 1917 – anul Revoluției din Octombrie, dar și al apariției articolului „Arta ca tehnică" – și 1922. Articolul din 1917 ne-a lăsat imaginea unui tânăr iconoclast care a folosit înstrăinarea ca pe o armă personală versatilă, împotriva criticii literare învechite, politicilor burgheze și rutinei. Șase ani mai târziu descoperim un autor și o înstrăinare

* A-i epata pe burghezi (fr.) (n.tr.).

radical diferiți. Dat fiind că în urma revoluției „nu exista nici un fel de viață normală" (*bîta nikakogo*), scriitorul nu mai avea nevoie să înstrăineze banalul[26]. Teoreticianul înstrăinării artistice a ajuns să mărturisească: „Nu pot pune laolaltă toate lucrurile stranii (*vse to strannoe*) pe care le-am văzut în Rusia"[27]. Neputincioasa exclamație „este straniu" (*stranno*) punctează narațiunea. Această „stranietate" are același efect cu înstrăinarea artistică: stimulează percepția. Șklovski citează din Boris Eihenbaum, cu care este de acord: „Diferența dintre viața revoluționară și viața obișnuită este aceea că acum totul se simte"[28]. Corolarul este că „viața a devenit artă" (*jizîn stala iskusstvom*)[29]. Revoluția a transformat viața în artă în același mod în care artistul obișnuise până atunci să-și transforme materialul în artă – făcându-l să fie straniu și astfel capabil să intensifice senzațiile. Această stranietate ajunge să definească Rusia revoluționară pentru Șklovski, care își încheie astfel colecția de articole *Mutarea calului* (*Hod konia*, 1923): „Ce țară stranie [*strannaia strana*] [...] Țară a electrificării și a nenumărați Robinson Crusoe"[30].

Naratorul *Călătoriei sentimentale* trebuie să se mulțumească să consemneze efectele acestui tip revoluționar de înstrăinare asupra peisajului răscolit și asupra oamenilor. Proza este adesea limitată la o narațiune laconică:

> După explozie, soldații noștri, încercuiți de inamic, au așteptat ca trenul să vină după ei; în timpul acesta și-au ocupat timpul culegând și punând laolaltă bucățile împrăștiate din trupurile camarazilor lor.
> Au cules bucățile vreme îndelungată.
> Firesc, unele dintre părți s-au amestecat.
> Un ofițer a trecut pe lângă lungul șir de cadavre.
> Ultimul trup fusese reconstituit din bucățile rămase la urmă.
> Avea torsul unui bărbat zdravăn. Cineva adăugase un cap mic; pe piept erau puse brațele mici, diferite ca mărime, stângi amândouă.
> Ofițerul a privit mult timp; apoi s-a așezat pe pământ și a izbucnit în râs... și a râs... a râs...
> La Tbilisi – mă întorc la călătoria mea – s-a comis o crimă[31].

În această scenă, termenii în care Șklovski descrie înstrăinarea, în anul 1920, sunt monstruos de literarizați. „Obiectul" – trupul omenesc – este scuturat până în punctul în care ajunge permanent „scos din sfera vieții". Părți din corpul omenesc sunt aruncate laolaltă într-o izbitor de nouă configurație. Deși încearcă în mod tragic să restaureze vechea ordine a lucrurilor, soldații nu fac decât să treacă dincolo de oroare, asamblând un colaj uman incongruent. Râsul ofițerului și grozăvia trupului dezmembrat sunt dovada că scopul ultim al înstrăinării artistice, modificarea percepției obișnuite, a fost și el depășit.

Înregistrând efectele înstrăinării revoluționare asupra altor oameni, Șklovski însuși nu a fost ferit de aceste efecte. Și el a devenit, din punct de vedere literar, pulverizat, contorsionat și dezmembrat de o explozie pe care a descris-o în detaliu[32].

Trupul său nu doar arăta straniu, aproape de nerecunoscut; el a fost literalmente ciuruit de corpuri străine – mici fragmente de șrapnel care, mai multe luni după aceea, se ițeau, perforându-i lenjeria. *Călătoria sentimentală* este o imagine mărită a acestei scene a exploziei. În tot textul, Șklovski folosește exploziile ca metaforă personală pentru revoluție: „Eu nu am văzut Revoluția din Octombrie [în Petersburg]; nu am văzut explozia [*vzriva*], dacă a existat o explozie"[33]. Câteva pagini mai departe, își critică propriile îndoieli și reiterează metafora exploziei: „Dacă nu crezi că a avut loc o revoluție, du-te și pune mâna pe rana [Rusiei]. E mare. Gaura a fost făcută de un proiectil de trei inci"[34]. Carte de memorii, *Călătoria sentimentală* consemnează revoluția și războiul civil – efecte ale marii explozii, răsfrânte nu doar asupra peisajului și oamenilor, ci, mai presus de toate, asupra sinelui.

Terminate în perioada exilului la Berlin al lui Șklovski, din 1922-1923, memoriile urmăresc peregrinările agitate ale artistului prin diferite țări răscolite de război și de revoluție. Imboldul pentru ultima parte a „călătoriei sentimentale" a lui Șklovski a fost declanșat de CEKA, poliția secretă bolșevică, atunci când Șklovski a fugit din Sankt-Petersburg de teamă că va fi arestat împreună cu alți socialiști revoluționari celebri. El însuși eser (membru al Partidului Socialist Revoluționar), Șklovski intrase într-o organizație clandestină care complota pentru reinstalarea Adunării Constituante, recent desființată de bolșevici[35]. În *Călătoria sentimentală*, Șklovski ne reamintește în repetate rânduri despre dramatica sa implicare în politică. El rememorează cu mândrie șocul unui critic marxist rival când l-a văzut în mijlocul unei lupte de stradă din timpul războiului civil. *Călătoria sentimentală* reproduce cu satisfacție șocul acela, redirecționându-l în același timp către cititori. Cu totul diferit de portretul arhicunoscut al criticului formalist apolitic, descoperim un Șklovski comandant de mașină blindată, iar apoi un fugar căutat de poliție. Îl urmăm, mereu hărțuit de CEKA, scăpând ca prin urechile acului de arestări, sărind din trenurile în mers și ascunzându-și identitatea cu diferite pașapoarte false. Dezintegrarea sinelui, trăită direct în explozie, este dezvoltată apoi în laitmotivul memoriilor: „Viața curge în fragmente sacadate, care aparțin unor sisteme diferite. Doar hainele noastre, nu și trupul, țin laolaltă momentele disparate ale vieții"[36]. În cursul călătoriilor sale, Șklovski și-a pierdut până și acea coajă de identitate, hainele. I-au fost furate sau a renunțat la ele pentru niște deghizări mai mult sau mai puțin reușite.

## Autoînstrăinarea și autoradierea

Încercând să supraviețuiască, Șklovski s-a angajat în tot felul de experimente de autoprezentare: a arborat măști și a conceput tot felul de camuflaje. Uneori, aceste

experimente au devenit aberante. Deși încerca să treacă neobservat, o dată a ajuns să-și vopsească părul în violet și a îmbrăcat un costum care „implora arestarea": „Eram absurd îmbrăcat. Cu un poncho, tricou de marinar și o bonetă de soldat al Armatei Roșii"[37]. Când a ajuns până la urmă să fie arestat, ceea ce l-a salvat a fost talentul său literar: „Mi-au dat drumul. Sunt un povestitor profesionist"[38]. Acest amestec de false identități este un efort pe jumătate artistic, pe jumătate infracțional. El își însușește lecția înstrăinării revoluționare – fragmentarea sinelui, stranietatea și plasticitatea – și o transformă în avantajul personal al unui individ. Șklovski și-a asumat înstrăinarea revoluționară a sinelui și a trecut dincolo de ea, spre o autoînstrăinare voluntară, controlată și creativă. În realizarea acestui nou tip de autoînstrăinare, el și-a folosit talentul literar în scopuri politice.

Această înstrăinare hibridă a sinelui i-a asigurat supraviețuirea și i-a oferit plăceri răutăcioase. Cu toate acestea, Șklovski a abandonat-o în *Călătoria sentimentală*:

> Conform pașaportului meu [fals], eram tehnician. [CEKA] m-a întrebat în legătură cu specialitatea mea [...]. M-am ținut tare și am fost foarte convingător. Este plăcut să-ți pierzi sinele. Să-ți uiți numele, să scapi de vechile tale obiceiuri. Să inventezi o cu totul altă persoană și să consideri că tu ești acela. Dacă n-ar fi biroul meu de scris, munca mea, nu aș mai redeveni niciodată Viktor Șklovski. Scriam o carte, *Intriga ca manifestare a stilului*[39].

Această remodelare impusă a unui fugar se limitează adesea la un camuflaj și apropierea de o autoradiere bântuie aceste memorii. Curând după ce i s-a dat drumul de la interogatoriile CEKA, Șklovski și-a cercetat pașaportul de tehnician și s-a speriat ca de o fantomă când a descoperit că tehnicianul era mort de ceva vreme. Și-a încheiat povestirea cu o revenire la imaginea lui de personalitate literară, pe care a prezentat-o acum drept ultim refugiu al identității sale în pericol. Totuși, nu se poate spune că a fost un final fericit pentru experiența de înstrăinare revoluționară a lui Șklovski. Pentru că, în pofida hotărârii sale de a redeveni criticul Viktor Șklovski, cu greu s-ar putea imagina o diferență mai dramatică între criticul iconoclast din „Arta ca tehnică" și naratorul din *Călătoria sentimentală*. Primul, teoreticianul și practicantul înstrăinării, a plasat orgolios întreaga lume sub semnul întrebărilor iconoclaste. Cel de-al doilea a renunțat la dreptul de a comenta lumea în favoarea autoprezentării. El a dat tonul memoriilor sale, declarând: „Nu vreau să fiu un critic al evenimentelor: vreau doar să las material pentru critici [...] fac din mine însumi un studiu de caz pentru posteritate [*prigotovliaiu iz sebia dlia potomstva preparat*]"[40]. În loc să ne învețe „Cum este făcut Don Quijote", *Călătoria sentimentală* mărturisește cum este făcut Viktor Șklovski[41].

Prima recunoaștere este că Viktor Șklovski nu a reușit prin sine:

Forţele mele motrice îmi sunt exterioare.
Forţele motrice ale altora le erau exterioare acestora.
Eu nu sunt decât o piatră în cădere.
O piatră care cade şi care, în acelaşi timp, poate să aprindă un felinar, pentru a-şi examina propria traiectorie[42].

. . . . . .

M-am abătut de la subiect, dar tot ceea ce participă la organizarea individului îi este exterior. El nu e decât punctul în care se intersectează liniile de forţă[43].

În „Arta ca tehnică", „piatra făcută să fie pietroasă" a fost memorabilul exemplul dat de Şklovski pentru un obiect înstrăinat. Iată-l pe Şklovski însuşi transformat în piatră; cu alte cuvinte, teoreticianul înstrăinării a devenit un obiect al înstrăinării. Şi, chiar dacă acest sine/piatră nu are nici măcar libertatea unei căderi libere, scrisul pare să păstreze o ultimă marjă de libertate, aceea de a înregistra o cădere pe care sinele nu o poate opri sau face să abordeze un nou subiect. Totuşi, imaginea pietrei care poate aprinde felinarul şi îşi poate înregistra propria cădere este, din păcate, improbabilă. Efortul acesta este vizibil într-o altă imagine a efectelor revoluţiei asupra locuitorilor din Sankt-Petersburg, care i se potriveşte bine autorului *Călătoriei sentimentale*: „Un bărbat ale cărui măruntaie [*vnutrennost*] au fost sfâşiate de o explozie, dar el continuă să vorbească"[44]. Aşa cum sugerează aceste imagini, personajul autobiografic Şklovski este deosebit de deconcertant în *Călătoria sentimentală*. Cauza nu este – aşa cum i-au acuzat de obicei criticii marxişti pe formalişti – faptul că se ascunde în spatele tehnicilor sale şi a imaginii atent construite[45]. Chiar dacă s-a delectat cu ingeniozitatea deghizărilor, Şklovski şi-a divulgat *de facto* secretele bine păstrate ale falselor sale identităţi. În *Călătoria sentimentală* el şi-a scos măştile una câte una, şi-a abandonat paşapoartele false şi a semnat cu numele său. În egală măsură jurnal de călătorie şi colecţie de impresii şi vorbe de duh, memoriile lui Şklovski amintesc şi de o mărturie într-un proces.

## Depoziţie şi autobiografie: o întâlnire alienantă

În introducerea sa la *Călătoria sentimentală*, Sidney Monas sugerează că „există în afirmaţia lui Şklovski despre război ceva ce indică faptul că el pregăteşte un caz ce urma să fie prezentat dinaintea unui tribunal revoluţionar imaginar, în care el se exonerează de acuzaţiile de şovinism"[46]. Monas nu şi-a continuat ideea, socotind „mai interesant celălalt «caz» pe care îl mai pregăteşte [Şklovski], studiul de caz pentru posteritate"[47]. Eu nu sunt de acord. Deşi de-a lungul timpului adresarea către posteritate reprezintă un loc comun în memorii, adresarea către tribunalul bolşevic face din scrierile autobiografice ale lui Şklovski un tip aparte.

El însuși a sugerat în repetate rânduri că procesul a fost motivul pentru scrierea cărții: „Și toate aceste [scrieri], pentru că nu pot uita de proces, procesul care începe mâine la Moscova [...]. Iar în acest moment, când viața mea este fragmentată, stau dinaintea conștiinței comuniștilor"[48]. Șklovski se referă aici la faimosul proces al eserilor, care a avut loc în vara anului 1922, în vremea când el scria la Berlin *Călătoria sentimentală*. Cei zece bărbați și două femei cărora li s-a intentat procesul au fost condamnați la moarte, însă la presiunea mișcării socialiste internaționale pedeapsa le-a fost comutată în închisoare pe viață[49]. Cum era de așteptat, Șklovski a tratat procesul ca și cum era el însuși inculpat; pamfletul care îi acuza pe eseri îl implica și pe Șklovski, fapt care l-a îndemnat să fugă în străinătate, scăpând, la limită, de judecata draconică a tribunalului[50].

În contextul istoric al scrierilor lui Șklovski, o depoziție într-un proces nu este un model surprinzător pentru o scriere autobiografică. Într-adevăr, un observator sovietic al afacerii Șahti* – un alt proces faimos al anilor 1920, modelat minuțios după procesul eserilor – remarca prevalența autobiografiei în cadrul depozițiilor: „S-a stabilit următoarea schemă. Fiecare dintre acuzați [...] își începe depoziția cu o schiță autobiografică"[51]. Așa cum am arătat în primul capitol, interogatoriile sovietice și depozițiile din procese se distingeau prin adoptarea unui model (auto)biografic. Drept urmare, autobiografia a devenit punctul de plecare standard al oricărui interogatoriu al poliției secrete, la fel cu cele la care a fost supus Șklovski, conform relatărilor sale[52]:

> Uneori eram convocat la sediul local al CEKA, unde erau verificați practic în fiecare zi toți nou-veniții. Mă chestionau punct cu punct: cine ești, ce-ai făcut înainte de război, în timpul războiului, între februarie și octombrie și așa mai departe[53].

Folosirea autobiografiei ca apărare într-un proces nu este ceva nou. Istoria ei merge în trecut, până la inaugurarea pompoasă pe care Rousseau i-a făcut-o genului pe prima pagină din *Les confessions*: „Fie ca trâmbița Judecății de Apoi să sune când poftește; voi veni, cu această carte în mână, și mă voi înfățișa dinaintea judecătorului suprem"[54]. Dacă Rousseau și-a scris autobiografia pentru Judecata de Apoi a lui Dumnezeu, mulți cetățeni sovietici și-au scris autobiografiile pentru a fi judecate de anchetator. Faptul că a oferit o relatare despre sine în aceste condiții speciale și pentru acest public special a modelat fără îndoială relatarea. Referindu-se la „problema mărturisirii în cazurile anchetate pentru un proces [...] rolul celuilalt în formularea discursului" este fundamental pentru textele rezultate,

---

* Procesul Șahti (1928) – primul proces-spectacol din URSS după cel al eserilor, în care un grup de ingineri din orașul Șahti, din sudul Rusiei, au fost acuzați de conspirație și sabotaj împotriva economiei sovietice; prima acuzație adusă unor „dușmani de clasă", ea a devenit marca marilor epurări din anii 1930 (n.tr.).

așa cum succint remarca Mihail Bahtin în anii 1930[55]. Această intruziune șocantă a depoziției în autobiografie reamintește de micile fragmente de șrapnel care ieșeau din lenjeria lui Șklovski și care îi aminteau de propria înstrăinare literară. Modelul de interpelare al lui Louis Althusser pare deosebit de potrivit să descrie aceste autobiografii forțate[56]. Textele acestea în mod cert nu erau atât expresia unui subiect, deja mereu prezent, cât interpelau chiar ele un subiect, făcându-l să existe[57]. Totuși, deși suspecții interogați nu erau liberi să-și exprime identitatea, ci mai degrabă erau modelați de interpelare, ei sigur aveau un anumit grad de flexibilitate în a-și manipula imaginea. Autobiografiile false ale lui Șklovski, compuse ca reacție la întrebările anchetatorului, oferă un răspuns concret.

Șklovski și-a folosit arta pentru a-și inventa depozițiile propriu-zise și a folosit modelul depoziției la scrierea memoriilor. Acest amestec de genuri este cu siguranță tulburător și ridică întrebări legate de o separație netă între estetică și politică, precum și între subversiune și capitulare. Este o mărturie a puterii și a fascinației pe care noile genuri sovietice le exercitau asupra lui Șklovski, într-atât încât și după ce a fost eliberat din anchetă el a ales depoziția ca model pentru memoriile sale. În același timp, practicarea acestui gen în afara contextului restrictiv i-a permis scriitorului să-și ia anumite libertăți – ironia, paradoxul și dublul sens – care subminează genul din interior. Așa cum ne reamintește Julie Cassiday, depozițiile din procesele anilor 1920 difereau de mărturisirile autodenigratoare și dictate integral, care au devenit faimoase prin intermediul proceselor spectacol staliniste din anii 1930[58]. Este semnificativ că acuzații din procesul eserilor, din 1922, nu și-au recunoscut presupusele infracțiuni; în schimb, „au folosit procesul ca tribună de unde au condamnat excesele sovieticilor și au făcut propagandă propriului lor tip de socialism"[59]. Faptul că Șklovski și-a însușit genul depoziției de proces nu înseamnă nici pe departe un gest univoc de capitulare.

Această prezență alienantă a genurilor oficiale sovietice în cadrul genului intim al autobiografiei este vizibilă prima dată în *Călătoria sentimentală*, dar nu se limitează la ea. Scrise în succesiune rapidă, următoarele două texte cu caracter autobiografic semnate de Șklovski, *Zoo sau Scrisori nu despre iubire* (*Zoo, ili pisma ne o liubvi*, 1923) și *A treia fabrică* (*Tretia fabrika*, 1926) sunt ambele definite de un amalgam la fel de incongruent de trăsături cu caracter privat și public, literar și politic. La o primă vedere, *Zoo* pare să se fi debarasat de umbra sinistră a cititorului desemnat de stat. Textul începe ca un colaj de scrisori intime către și de la Elsa Triolet, o emigrantă rusoaică de care scriitorul a fost îndrăgostit în perioada exilului său la Berlin. Surpriza vine abia la final: naratorul schimbă brusc registrul, adresându-se nu iubitei sale, ci Comitetului Executiv Central Pan-rus, pe care îl imploră să-i permită întoarcerea în Rusia[60]. Stilul epistolar al lui Șklovski nu se schimbă semnificativ: el rămâne ironic, tranșant și confidențial, deschizându-și complet inima în fața noilor săi cititori, mărturisind suferințele condiției de exilat și secretele poveștii lui de dragoste. Scrisorile lui ciudat de

intime adresate guvernului refuză atât distanțarea minimă față de sine, comună în cazul unei autoprezentări oficiale, cât și distanțarea obișnuită față de instituție ca atare. Așa cum stau lucrurile, ele iau forma paradoxală a unor confesiuni fruste scrise în spațiile libere ale unui formular guvernamental.

Dacă *Zoo* începe ca o colecție de scrisori de iubire și se încheie ca o adresă către autorități, *A treia fabrică* începe ca o capitulare în fața autorităților sovietice, dar se încheie ca o nedorită subversiune.

> După *Zoo* am scris *A treia fabrică*, o carte complet incomprehensibilă pentru mine. În cartea aceea am vrut să capitulez în fața vremurilor – nu doar să capitulez, ci să trec la inamic împreună cu toate trupele. Am vrut să mă reconciliez cu prezentul. S-a dovedit însă că decizia nu-mi aparținea defel. Dar materialul despre sat și materialul despre dezordinea din propria mea viață incluse în carte mi-au scăpat din mână și au luat o formă contrară celei din planul meu inițial, iar cartea a ajuns așadar să fie rău văzută. Totuși, cărțile, în ansamblu, nu sunt scrise ca să facă plăcere; de fapt, uneori cărțile nici nu sunt scrise: ele izbucnesc, ele se întâmplă. Scriu toate acestea nu ca să mă justific, ci ca să prezint un fapt[61].

Aici Șklovski atribuie principala contradicție dintre intenția autobiografiei lui și rezultatul ei final acțiunii antagoniste a două forțe externe – „vremurile" și procesul literar care duce la apariția cărților. Richard Sheldon a identificat această contradicție ca fiind marca subversivă a stilului lui Șklovski[62]. Dacă urmărim totuși chiar relatarea lui Șklovski, contradicțiile lui sunt mai puțin niște subversiuni intenționate și mai ales urme ale forțelor externe contradictorii pe care le înregistrează sinele. Acest determinism poate fi considerat el însuși o declarație de capitulare. Pe de altă parte, o privire mai atentă la contextul istoric anulează astfel de verdicte facile. Igal Halfin arată că lupta dintre perspectiva deterministă și cea voluntaristă a definit discursul despre sine al sovieticilor în anii 1920 și la începutul anilor 1930[63]. La începutul deceniului 1920, punctul de vedere behaviorist-determinist susținea că „se poate ca [omul] să aibă cunoștință de forțele care acționează în interiorul sinelui, dar nu poate face prea multe pentru a le controla"[64]. Acest punct de vedere, atât de apropiat ca formulare de descrierea pe care Șklovski o face sinelui ca „punct de intersecție al liniilor de forță", a fost înlocuit la sfârșitul deceniului de o doctrină voluntaristă, conform căreia „omul este chemat să devină propriul său stăpân, ca subiect al istoriei și nu ca obiect al ei"[65]. Începutul anilor 1930 a dus la extrem această credință în plasticitatea naturii umane, întrucât „se aștepta de la femeile și bărbații sovietici să se remodeleze pe sine"[66]. Pe măsură ce autoritățile au forțat apropierea de o perspectivă voluntaristă asupra sinelui, declarând că determinismul este un atac la ideea de revoluție și la omul ei nou, punctul de vedere al lui Șklovski a devenit cu atât mai determinist. În *Călătoria sentimentală* își exprimă neîncrederea față de remodelarea bolșevică a omului nou:

Bolșevicii cred în miracole.
Chiar înfăptuiesc miracole, dar miracolele sunt prost realizate.
Vă amintiți povestea populară despre diavolul care l-a făcut din nou tânăr pe un bătrân? Mai întâi îl trece pe om prin foc și îl arde; apoi îl readuce la viață, întinerit. Apoi ucenicul diavolului încearcă și el să înfăptuiască miracolul. Reușește să-l ardă pe om în foc, dar nu reușește să-l întinerească[67].

Critica adusă de Șklovski „sfintei sfintelor" utopiei sovietice – reeducarea sau remodelarea omului nou (*perekovka*) – a pus gaz peste foc, descriind proiectul comunist în limbajul unei pilde religioase. Totuși, viziunea asupra sinelui, care a pus la încercare ortodoxismul sovietic, este și cea care pune la îndoială posibilitatea liberului-arbitru și deci a subversiunii.

*A treia fabrică* a dus la extrem această perspectivă deterministă, în care Șklovski a început să vorbească folosind „vocea unui prefabricat" (*golos polufabrikata*)[68]. Și-a împărțit viața în trei perioade, unite de laitmotivul fabricilor care l-au procesat: „Prima fabrică a fost familia mea și școala. A doua a fost *Opoiaz* [grup de cercetare formalist căruia Șklovski i-a aparținut]. Iar a treia [casa de producție cinematografică unde lucra în perioada respectivă] mă procesează [*obrabatîvaet*] chiar în acest moment"[69]. În autoportretul pe care și-l face Șklovski ca materie primă, termenii alienării marxiste au fost reexaminați conștient. Dacă marxismul deplânge înstrăinarea muncitorului de obiectul muncii sale transformat în marfă, Șklovski arată că în Uniunea Sovietică această prăpastie este anulată prin transformarea individului într-o marfă alienată. La finalul acestei critici a „fetișismului mărfurilor", Marx își imagina cum mărfurile se laudă enervant cu valoarea lor „naturală" de schimb[70]. Marfa lui Șklovski sau Șklovski ca marfă vorbește despre propria sa alienare, despre cât de nenatural se simte. Această imagine tulburătoare a sinelui ca marfă reprezintă culmea unui lung proces de înstrăinare a sinelui. În timp ce înstrăinarea revoluționară face ca sinele să explodeze dramatic, cealaltă înstrăinare, de fiecare zi, „deformează materialul" într-un mod mai tăcut și neîntrerupt.

Lucrările teoretice și autobiografice ale lui Șklovski aruncă o lumină specială asupra acestui „alt fel de înstrăinare". Totuși, cu excepția scurtei relatări din *Călătoria sentimentală*, scriitorul rareori oferă soluții la interogatoriile la care a fost supus. Răspunsul lui în acel caz a fost autoînstrăinarea – inventarea, pe jumătate infracțională, pe jumătate artistică, a unor false identități și biografii, care i-au asigurat supraviețuirea. Deși abandonată în mod deschis atunci când fugarul a decis să redevină criticul Viktor Șklovski, acest tip de autoînstrăinare s-a transformat într-o puternică artă a supraviețuirii în lucrările lui Nicolae Steinhardt și Iosif Brodski.

## „*Ăsta* e suprarealismul": înstrăinarea din camera de interogatoriu

Pentru români, numele lui Nicolae Steinhardt este asociat cu legendara generație de intelectuali care au dat formă scenei culturale românești interbelice, personalități ca Emil Cioran, Dinu Pillat, Eugen Ionescu, Mircea Eliade, Constantin Noica și Petre Țuțea. Membrii acestui grup eterogen au fost creditați cu meritul de a fi stimulat efervescența fără precedent a vieții intelectuale și discreditați pentru tendințele către extrema dreaptă. Unii dintre ei au ales să emigreze – aceia ale căror nume sunt recunoscute cu ușurință în străinătate; alții au rămas, punându-și scrierile la sertar sau arătându-le doar unui grup restrâns de prieteni. În 1960, peste douăzeci dintre cei care au rămas în țară au fost dați în judecată și condamnați la închisoare, pentru termene cuprinse între șase și douăzeci și cinci de ani, printre motive numărându-se și faptul că au citit și au diseminat cărțile prietenilor lor din emigrație[71]. Steinhardt, unul dintre cei acuzați în acest proces-spectacol al intelectualilor, a fost condamnat, în mare, pentru că a refuzat să depună mărturie împotriva prietenilor săi.

Experiența de închisoare a lui Steinhartdt a devenit subiectul principalei sale scrieri, *Jurnalul fericirii*, o extraordinară scriere memorialistică, în stilul prozei experimentale. Cartea a devenit un caz celebru cu decenii înainte de a fi publicată. Voluminosul dosar de poliție secretă al lui Steinhardt îi spune povestea, în stilul detaliat, caracteristic[72]. În 1972, când Steinhardt lucra la manuscris, poliția secretă l-a pus sub supraveghere permanentă. Cu apartamentul înțesat de microfoane, poliția îi consemna fiecare gest, de la micul dejun la cină, dar pentru lungi perioade cel care transcria înregistrările nu putea nota altceva decât „scârțâitul unui stilou pe hârtie". Nu a trecut mult până când, intrigați, câțiva agenți au pătruns cu forța în apartamentul lui Steinhardt, au aruncat o privire peste manuscrisul *Jurnalul fericirii* și l-au fotografiat, pentru plăcerea lecturii superiorilor lor. Convingându-se de intențiile subversive ale jurnalului, poliția a plăsmuit un denunț anonim, în care Steinhardt era acuzat de homosexualitate și de deținerea de valută, denunț pe care l-a folosit ca justificare pentru a-i percheziționa apartamentul[73]. În timpul percheziției desfășurate în 14 decembrie 1972, i-a găsit manuscrisul „ca din întâmplare" și l-a confiscat[74]. După presiunile venite din partea Uniunii Scriitorilor, manuscrisul i-a fost înapoiat lui Steinhardt în 1975, dar a fost din nou confiscat în 1984. La sfârșitul anilor 1980, Radio Europa Liberă a difuzat fragmente din *Jurnalul fericirii*, pe care oamenii le-au ascultat, în ciuda interdicției guvernului și în pofida paraziților care păreau să devină mai intenși tocmai când voiai mai mult să asculți. Steinhardt a murit curând după aceea, în martie 1989, cu câteva luni înainte de revoluția care a făcut în sfârșit

posibilă publicarea acestei cărți. În 1991, exact când începusem să dau uitării senzația statului la coadă ore în șir, în speranța că voi dobândi vreun produs alimentar greu de obținut, de exemplu pâine, lapte sau banane, m-am așezat veselă la o coadă care se încolăcea de jur împrejurul librăriei principale din orașul meu natal. Era prima dată când vedeam oameni care se așază cu bucurie la coadă: se pusese în vânzare *Jurnalul fericirii*.

Cartea lui Steinhardt începe cu o conversație aparent banală între interlocutori fără nume. Se dovedește curând că acel dialog este interogatoriul lui Steinhardt și că unul dintre cei nenumiți este o prietenă apropiată, devenită colaboratoare a poliției secrete. Prima pagină nu-i dă însă cititorului toate aceste informații: camerei de interogatoriu și arestului nu li se spune pe nume, așa că suntem aruncați brusc într-un text dezorientant. Confuzia noastră este de fapt înscenată cu grijă, pentru a o oglindi pe cea a naratorului, care se trezește în „decorul acesta ireal și subtil, cu grijă ticluit":

> Mă uit la ea [prietena devenită colaboratoare] – e ea, dar ca în vis; face lucruri neașteptate, vorbește *altfel*; și, sincronic cu ea, și lumea e *alta*, e suprarealistă. Uite, *ăsta* e suprarealismul: obiectele, aceleași, cunosc altă orânduire, au altă finalitate. *Va să zică se poate și așa*. Acum, da, ceainicul e o femeie, soba e un elefant... Max Ernst, Dalí, Duchamp. Dar și *Strigătul* lui Munch, îmi vine să zbier, să mă deștept din coșmar, să mă întorc pe vechiul nost' pământ, bun și blând, unde, cuminți, lucrurile sunt ceea ce știm că sunt și răspund menirii pe care le-o atribuim dintotdeauna. Aș vrea să ies din orașul acesta neliniștit al lui Delvaux, din câmpul acesta al lui Tanguy, cu membre despicate, moi și reîntregite după afinități bizare, după împerecheri *altele* decât cele statornicite la noi. *La noi*, pe pământ. Aici nu poate fi pământul. Asta nu-i ea. [sublinieri originale][75]

Exclamația surprinzătoare a lui Steinhardt despre camera de interogatoriu – „*ăsta* e suprarealismul" – poate să fie o surpriză pentru cititorii clasicei descrieri a lui John Bender despre originile detenției moderne, *Imaginarea penitenciarului*. Evaluarea minuțioasă pe care Bender o face apariției acestei instituții moderne, în secolul al XVIII-lea, se poate rezuma astfel: acesta este realismul. Într-adevăr, Bender demonstrează cum închisoarea europeană modernă a fost construită pe premisele romanului realist și mai ales pe credința realismului în natura schimbătoare a caracterului uman. Astfel, interesul realist față de influența mediului înconjurător asupra dezvoltării individului s-a tradus prin accentul pe care închisoarea modernă îl pune pe psihologie și pe reformarea deținutului în mediul proiectat cu atenție al închisorii. Bender crede că, asemenea romanului realist, care încerca să-și mascheze tehnicile ficționale și să treacă drept realitate nemediată, închisoarea modernă pe cale să se nască încerca să obțină legitimitatea, trecând drept ordine firească a lucrurilor[76]. Bender caută să se opună acestei pretenții de naturalizare și esențializare a penitenciarului modern refăcând istoricul

apariției acestuia și dezvăluindu-i rădăcinile în realismul literar. Într-adevăr, este nevoie de toată puterea introspectivă a analizei lui Bender pentru a dezgoli aceste rădăcini ficționale: el subminează în mod repetat stereotipurile adânc statornicite și construiește cu migală un raționament complex. Prin comparație, exclamația lui Steinhardt „ăsta e suprarealismul" a fost instantanee, iar tehnicile ficționale ale penitenciarului său au fost etalate histrionic. Nu se poate imagina o diferență mai totală: în vreme ce estetica realistă a primelor penitenciare moderne avea ca scop devenirea naturală, estetica suprarealistă a camerei de interogatoriu postbelice a lui Steinhardt viza înstrăinarea.

Combinația pe care Steinhardt o face între camera de interogatoriu și suprarealism („*ăsta* este suprarealismul") amintește de remarca lui Șklovski că în timpul revoluției „viața a devenit artă". Critic literar erudit, Steinhardt alege un tip specific de artă prin care să reprezinte camera de interogatoriu: suprarealismul. Pentru el suprarealismul este definit mai presus de toate prin deosebirea față de lumea familiară, cotidiană, o opoziție pe care o subliniază insistent cu italice, dar și prin repetiție. Acest suprarealism al camerei de interogatoriu se va susține ulterior pe separarea dintre „lucruri" și „menirea pe care le-o atribuim dintotdeauna". Roman Jakobson a susținut că baza înstrăinării înseși este „să arăți că semnul nu este identic cu referentul", pentru că altminteri „obiectul devine automatizat, iar percepția realității pălește"[77]. Conform celor afirmate de Viktor Erlich, chiar dacă suprarealiștii francezi nu erau la curent cu lucrările lui Șklovski, iar el nu cunoștea lucrările lor, modul particular în care ei au înțeles înstrăinarea artistică a fost „izbitor de similar" cu cel al lui Șklovski, mergând până la „o identitate, practic, a formulării"[78]. Într-adevăr, pentru Steinhardt, ceea ce califică spațiul de interogatoriu ca suprarealist este tocmai capacitatea de a prezenta lumea într-o lumină radical diferită și de a modifica percepția normală sau, în idiolectul lui Șklovski, capacitatea de a înstrăina. Descrierea pe care o face Steinhardt camerei de interogatoriu se întâlnește indirect cu înstrăinarea lui Șklovski, prin intermediul legăturii cu suprarealismul francez.

La fel ca Șklovski, Steinhardt a înțeles repede că există și diferențe cruciale între înstrăinarea artistică – în cazul acesta suprarealistă – și înstrăinarea poliției secrete. Vremelnica excursie a cititorului prin literatură înstrăinează prin aceea că oferă unghiuri diferite asupra lumii, așa încât, la întoarcere, piatra este văzută ca fiind mai pietroasă, iar soția, mai ușor de iubit. Înstrăinarea poliției secrete oferă un drum într-o lume radical diferită, fără bilet de întoarcere. Oricât de mult ar vrea să iasă din decorul suprarealist al spațiului de interogatoriu, Steinhardt nu are cale de scăpare: lumea realităților cotidiene i-a devenit la fel de inaccesibilă ca o ficțiune escapistă. Steinhardt și-a dat repede seama că seamănă mai puțin cu un cititor de literatură suprarealistă – care poate intra și ieși după voie din textul său suprarealist pur și simplu deschizând și închizând o carte – și mai mult cu un personaj într-o ficțiune care experimentează moartea personajelor ei:

...acum totul îmi este egal, pentru că totul e cenușiu și aidoma, pentru că nimic nu are însemnătate și precizie. Pătrund în lumea noului roman și a literaturii fără personaje [...] unde EUL și SINELE pier, se confundă în mulțimea nediferențiată. Personalitatea (ce[-]i aia?) se cerne mărunt, se fărâmițează, trece toată prin sită. Oricum aș face, sunt pierdut.
Ești pierdut, ești pierdut [...] [subliniere în original][79]

Această lectură inițială a camerei de interogatoriu ca suprarealism a gravitat în jurul unui cuvânt-cheie, scris de Steinhardt cu italice – „*alta*". În lectura lui revizuită, termenul-cheie este „aidoma" sau „nediferențiat". Această răsturnare totală merge chiar în miezul distincției dintre înstrăinarea artistică și cea a camerei de interogatoriu. Ambele separă lucrurile de înțelesul pe care li-l dăm în mod obișnuit și le introduc „într-o altă orânduire". Dar, spre deosebire de textul suprarealist, „cealaltă orânduire" a camerei de interogatoriu se dovedește curând că împiedică accesul celui captiv la orice altă orânduire a lucrurilor. Se anulează astfel însăși posibilitatea existenței deosebirilor, care se fărâmițează, devenind o monotonie opresivă și nediferențiată. Ceainicul nu seamănă cu o femeie; „ceainicul e o femeie". Fața prietenei nu seamănă cu aceea a unui colaborator; chiar este fața unui colaborator.

Nu doar obiectele familiare, precum ceainicul sau soba, rupte de obișnuitele lor asocieri casnice, „au o altă finalitate" în camera de interogatoriu[80]. În primul rând, sinele a fost desprins violent de lume, așa cum o cunoaște, și a fost inserat în „această altă orânduire", unde elementele centrale ale identității lui, „ovreiaș, intelectual, orășan", capătă un înțeles nou – dușmanul[81]. Sensul definitoriu al înstrăinării camerei de interogatoriu este acela că obiectul prin excelență este sinele. Așa cum am văzut, lucrul este valabil și pentru înstrăinarea revoluționară descrisă de Șklovski în *Călătoria sentimentală*; acolo, punctul culminant al înstrăinării a fost înstrăinarea lui și a celorlalți, explozii și apoi colajul incongruent de părți ale unor trupuri pe un câmp de luptă anonim. Descrierea lui Steinhardt pentru „câmpul acesta al lui Tanguy, cu membre despicate, moi și reîntregite după afinități bizare, după împerecheri *altele* decât cele statornicite la noi" exprimă, în termeni ciudat de similari, această înstrăinare radicală a corpului omenesc.

Există și diferențe semnificative. În descrierea lui Șklovski, înstrăinarea este un efect secundar al violenței revoluției sau războiului civil. Înstrăinarea lui Steinhardt este atent orchestrată de anchetatorii săi. Nu este o explozie accidentală, ci mai degrabă un proces prelungit de demoralizare a suspectului, care combină o atent gândită rețetă de tortură fizică și abuzuri psihologice. Steinhardt crede că decorul suprarealist alienant este conceput deliberat de către anchetatorii lui: „A, ați vrea voi [anchetatorii] să mă las cuprins de vraja semi-visului, de fumul amețitor al unei scenografii suprarealiste". Pentru Steinhardt, acțiunile

Biblioteca Centrală Universitară "Mihai Eminescu" Iași
ISTORIE

anchetatorilor cu siguranță nu sunt artă pentru artă; au în schimb un scop clar: „Totul în decorul acesta ireal și subtil, cu grijă ticluit, mă îndeamnă să mă refugiez în confuzie și să mă pierd în tulburare"[83]. Sensurile obișnuite ale expresiei românești „să mă pierd" înseamnă atât „să mă rătăcesc", cât și „să-mi pierd firea"; dar sensul literal este „să mă rătăcesc". Steinhardt profită de această ambiguitate pentru a arăta cum sentimentul atent manipulat al dezorientării spațiale duce la confuzie psihologică și, în final, la mărturisirea care înseamnă autodistrugere: „...mă pierd în fumul confuziei, mă rătăcesc în neaducerea aminte, mă dau pradă dulcelui delir al evanescenței și atunci iar *recunosc*, recunosc [...]. Oricum aș face, sunt pierdut"[84].

Interpretarea pe care o dă Steinhardt camerei de interogatoriu, ca decor suprarealist alienat cu pricepere și destinat să rupă legăturile cu lumea exterioară, să genereze confuzie și să provoace în final mărturisirea, nu este deloc interpretarea exagerată a unui critic literar cu privire la experiența sa din închisoare; și nici valabilitatea ei nu se limitează la Europa de Est. *Interogatoriile de contrainformații Kubark* a fost scris în 1963 și a funcționat ca manual de căpătâi pentru interogatoriile CIA până în 1983, când a fost revizuit și reintitulat *Manual de pregătire pentru exploatarea resursei umane*[85]. *Kubark* oferă investigatorilor un catalog de principii și tehnici de anchetă; mai propune și o linie generală de acțiune, care apoi poate fi adaptată profilului particular al fiecărui suspect. Conform *Kubark*, primul scop al interogatoriului este să taie legăturile suspectului cu lumea exterioară. În vreme ce arestul și încarcerarea scot violent suspectul din mediul său particular, *Kubark* propune tehnici suplimentare pentru sporirea senzației de izolare; astfel, la arestare, hainele suspectului ar trebui imediat luate și înlocuite cu o ținută nouă, eventual nu pe măsura lui. „Scopul [acestei măsuri] este că sentimentul identității omului depinde de continuitatea mediului, obiceiurilor, înfățișării, acțiunilor, relațiilor cu ceilalți etc. Detenția permite anchetatorului să întrerupă aceste legături și să-l oblige pe cel anchetat să apeleze doar la resursele sale interne, neasistate"[86]. *Kubark* recomandă ca acest sentiment de izolare să fie cultivat pe tot parcursul interogatoriului: „...în cameră [de interogatoriu] ar trebui să nu existe nici un telefon [...] el reprezintă o legătură vizibilă cu exteriorul; prezența lui îl face pe subiect să se simtă mai puțin izolat, mai capabil să reziste"[87]. *Kubark* consemnează faptul că sentimentul de izolare poate fi exacerbat prin crearea unor condiții de detenție în izolare, atent gândite, și prin „privarea de stimuli senzoriali", ceea ce duce treptat la anxietate, stres insuportabil, confuzie, „halucinații, vedenii și alte efecte patologice"[88].

Aceste tehnici sunt gândite să stimuleze senzația subiectului că este decuplat de universul cunoscut și reconfortant și că este *„aruncat într-un univers străin"* [sublinierea îmi aparține][89]. *Kubark* insistă ca anchetatorul nu doar să „facă din universul subiectului [mediul de interogatoriu] ceva diferit de lumea cu care era obișnuit, ci și ceva *străin în sine*" [sublinierea îmi aparține][90]. Continuă prin a

avertiza asupra faptului că „nu se câștigă prea mult din înlocuirea unor obiceiuri [de om liber] cu altele [de deținut]"[91]. Ceea ce ar trebui să definească noua lume a anchetei sunt „întreruperi constante ale tiparelor", o subminare permanentă a tuturor elementelor „familiare" și „de rutină"[92]. Descrierea unei tehnici-cheie, destinate să „arunce subiectul într-un mediu straniu", merită să fie citată integral:

> Scopul tehnicii „Alice în Țara Minunilor", sau a confuziei, este să încurce așteptările și reacțiile condiționate ale celui interogat. El este familiarizat cu o lume care are un anume sens, cel puțin pentru el: o lume a continuității și logicii, o lume predictibilă. El se agață de această lume pentru a-și consolida identitatea și forța de rezistență. Tehnica de confuzionare este gândită nu doar *să oblitereze ceea ce este familiar*, ci și să îl înlocuiască printr-un *mediu străin* [...]. Tonul, nuanța și volumul vocilor anchetatorilor nu sunt legate de sensul și importanța întrebărilor [...]. În această *stranie atmosferă* subiectul află că tiparul de discurs și de gândire pe care a învățat să-l considere *normal* a fost înlocuit de o *sinistră* lipsă de sens [sublinierea îmi aparține][93].

Supus acestei tehnici, suspectul poate să simtă, la fel ca Steinhardt, că este aruncat în mijlocul unui text straniu. Numele „Alice în Țara Minunilor" arată că este vorba despre o imitație atent regizată; oferă și specificitate și adaugă exactitate în privința poziției interogatului. Căderea lui Alice în lumea de dincolo o face să ajungă în centrul unui interogatoriu și unui proces, ambele absurde. Spre deosebire de un cititor de literatură suprarealistă, Alice nu are cine știe ce control asupra șederii ei în Țara Minunilor: ea nu poate intra și ieși după voie. „Alice în Țara Minunilor" nu a fost decât una dintre tehnicile de interogare care vizau „obliterarea familiarului" și crearea unei „atmosfere stranii". *Kubark* sugerează un număr de tehnici care să fie folosite în acest scop, rezumate atent de manualul care i-a succedat: manipularea insistentă a timpului, folosirea ceasurilor date înainte sau înapoi, servirea meselor după un orar schimbător, întreruperea programului de somn și dezorientarea în succesiunea zi-noapte[94].

Înstrăinarea ca atare, sau înlocuirea deliberată și abilă a „familiarului" cu „mediul străin", apare ca tehnică esențială de interogare:

> Eficiența celor mai multe dintre tehnicile noncoercitive depinde de efectul lor tulburător. Situația interogatoriului este, în sine, deranjantă pentru cei mai mulți dintre cei care se confruntă pentru prima dată cu ea. Scopul este accentuarea acestui efect, perturbarea radicală a asocierilor emoționale și psihologice familiare ale subiectului. Există un interval – ce poate să fie extrem de scurt – în care cunoștința este suspendată, un fel de șoc sau de paralizie psihologică. Este provocat de o experiență traumatică sau posttraumatică, al cărei efect este că aruncă în aer, într-un fel, lumea familiară subiectului, dar și imaginea lui despre sine în interiorul acelei lumi. Anchetatorii experimentați recunosc acest efect atunci când apare și știu că în momentul respectiv sursa este mult mai deschisă la sugestii, mult mai probabil să se supună decât înainte de a trăi șocul[95].

Această explozie este momentul culminant spre care merge întregul manual. Când se ajunge în sfârșit în punctul respectiv, chiar și limbajul de obicei calm și didactic devine tulburat – propozițiile subordonate sunt înghesuite între linii de pauză, întrerupând sintaxa de obicei curată. Incapabil să găsească cuvântul potrivit, autorul recurge la aproximări („un fel de șoc sau de paralizie psihologică") și la limbaj figurativ („aruncă în aer, într-un fel"). Surprinderea momentului culminant, cel al exploziei lumii familiare a subiectului și a „imaginii lui despre sine", testează limitele retoricii din *Kubark*; manualul își asumă provocarea și reia în mod repetat acest moment, desfășurând procesul de „distrugere a subiectului", atât de serios comprimat în metafora aruncării în aer[96]. Aflăm așadar că „puterea de rezistență este diminuată de dezorientarea" și confuzia provocate de întreruperea legăturilor suspectului cu mediul său și plonjarea lui într-un mediu străin[97]. Drept urmare, subiectul intră în starea de „sugestibilitate" și chiar de „pierdere a autonomiei", moment în care este posibil să se conformeze cerințelor interogatorului[98]. Toate acestea, explică *Kubark*, se pot obține prin „tehnicile noncoercitive" rezumate mai sus. „Interogatoriul noncoercitiv nu se realizează în absența presiunilor. Dimpotrivă, scopul este generarea de presiune maximă în interiorul celui interogat. Rezistența sa este epuizată, dorința lui de a ceda este stimulată, până când, în final, se învinge singur"[99]. Relatarea lui Steinhardt despre interogatoriul său descrie în mod straniu punctele-cheie ale acestui scenariu de anchetă, care l-au dus de la dezorientarea fizică și psihologică până la autoepuizare. Comprimarea acestei traiectorii, obsesiva sa expresie „mă pierd" (sunt pierdut; îmi pierd firea; mă pierd pe mine însumi), surprinde, atât cât se poate exprima în cuvinte, momentul în care lumea subiectului și „imaginea lui despre sine în interiorul acelei lumi explodează".

Așa cum se menționează în *Kubark*, tehnicile de interogatoriu au fost adeseori împărtășite de anchetatorii sovietici[100]. Studiile contemporane ale CIA și Departamentului Apărării despre tehnicile sovietice de interogatoriu detaliază în mod asemănător aceiași pași de bază ai scenariului de anchetă: întreruperea legăturilor suspectului cu lumea exterioară și crearea dezorientării și confuziei, pentru a slăbi rezistența și a induce mărturisirea[101]. Victimele interogatoriilor sovietice oferă adeseori o descriere foarte vie a tehnicilor de anchetă ale GPU și a efectelor acestora asupra suspectului. În memoriile sale, *Secolul meu: Odiseea unui intelectual polonez*, Alexander Wat ne-a lăsat o descriere impresionantă a efectelor alienante ale tehnicilor de izolare folosite la sediul GPU de la Lubianka, în 1940: „Regula aici era izolarea permanentă, tăierea oricăror legături cu lumea exterioară, lumea realității și logicii autentice, pentru ca, prin distrugerea minții și degradarea morală, să aducă deținutul într-un univers care nu era imaginar, așa cum cred oamenii de obicei, ci fundamental diferit, guvernat de legi incomprehensibile pentru deținut"[102]. În *Arhipelagul Gulag*, Aleksandr Soljenițîn descrie metode de interogatoriu care vizau să creeze „confuzie extremă" și care amintesc îndeaproape

de „Alice în Țara Minunilor sau tehnica de confuzie"[103]. Metoda „contrastului psihologic" se baza așadar pe schimbarea bruscă a tonului anchetatorului și era frecvent coroborată cu „efecte sonore", „efecte luminoase" și privarea forțată de somn, cu intenția „de a buimăci raționamentul, de a submina voința", astfel încât „deținutul să înceteze a mai fi el însuși, a mai fi propriul «eu»"[104]. Pentru a răspunde acestei înstrăinări a sinelui din camera de interogatoriu, Soljenițîn îi sfătuiește pe deținuți să-și ia adio de la viață în clipa când pășesc în camera de interogatoriu:

> „Viața mea s-a sfârșit, puțin cam devreme, dar nu poți face nimic. [...] Cei apropiați sunt morți pentru mine și eu sunt mort pentru ei. De astăzi *corpul meu* este *un corp străin*, inutil..." Și dinaintea unui astfel de arestat ancheta va tresări! Va învinge numai acela care a renunțat la toate! Dar cum să-ți preschimbi trupul în piatră? [sublinierea îmi aparține][105]

Această autoînstrăinare voită, care vizează transformarea corpului în stană de piatră, este un răspuns direct la înțelegerea extremei vulnerabilități a trupului. Relatarea lui Soljenițîn despre interogatoriu este renumită pentru compilarea unei liste cutremurător de cuprinzătoare a torturilor fizice și psihologice folosite în interogatoriile sovietice. Urmându-și propriul drum, de la o înstrăinare violentă și traumatică a sinelui la autoînstrăinarea defensivă, Soljenițîn se întâlnește la linia de sosire cu Șklovski. Poveștile lor se încheie cu aceeași metaforă stranie a sinelui înstrăinat: trupul împietrit.

## Elogiul minciunii: autoînstrăinarea și reeducarea

Steinhardt se referă la acest paragraf din Soljenițîn în prefața *Jurnalului fericirii*, numindu-l unul dintre puținele răspunsuri viabile la interogatoriile poliției secrete[106]. Totuși, relatarea interogatoriului care deschide textul propriu-zis al *Jurnalului fericirii* este marcată de o căutare febrilă a unei soluții personale. Ancheta a gravitat în jurul unei întrebări în aparență inofensive: dacă Steinhardt a spart sau nu un pahar în timpul unei cine. La început Steinhardt nu poate răspunde la întrebare, pur și simplu pentru că nu-și amintește întâmplarea; așa încât anchetatorul, amabil, oferă o soluție: să recunoască faptul că l-a spart; să nu-și mai bată capul să-și amintească exact faptele. Miza întrebării pare neînsemnată; presiunea de a răspunde la ea este enormă și de aceea pare tentant să-i cedeze. Totuși, așa cum Steinhardt va înțelege curând, odată ce renunță la efortul de a-și aminti și „face gestul psihologic de a se relaxa", cedându-i anchetatorului, el pornește serios pe calea unei mărturisiri fără discernământ, iar apoi „se pierde"[107].

Printr-un efort de memorie și de luciditate, stabilește în sinea lui că, de fapt, a spart cu adevărat paharul și ia în calcul să spună adevărul, iar apoi adaugă, imediat, adevărul obiectiv: „Dacă recunosc că l-am spart, spun adevărul (adevărul *obiectiv*) și, odată ce am rostit adevărul, trebuie să merg mai departe și să recunosc totul și deci că Nego a vorbit dușmănos. (Ăsta-i tot scopul ședinței acesteia de anchetă nocturnă)" [subliniere în original][108]. Adăugarea acestui adevăr între paranteze, „adevărul *obiectiv*", marchează exact momentul în care rostirea adevărului obiectiv devine pentru Steinhardt discutabilă. Căci de atunci încolo adevărul poate fi categorisit; există mai multe tipuri, feluri și grade și se insinuează posibilitatea de a spune un adevăr care e altul decât cel obiectiv. Pentru Steinhardt, rostirea adevărului obiectiv era legea morală cea mai elementară a lumii exterioare. În lumina din camera de interogatoriu, însă, acest adevăr obiectiv este redefinit ca adevăr faptic, un adevăr ce părea să fie nu doar limitat și simplist, ci și compromis din punct de vedere etic. Pentru că anchetatorii nu voiau nimic altceva decât adevărul faptic: amintirea exactă a lui Steinhardt despre cina respectivă. Prietena devenită colaboratoare nu spune minciuni, ci repetă adevărul obiectiv „cu precizia memoriei unui computer"[109]. Problema este că, odată ce a intrat în scenă anchetatorul, acest adevăr a devenit un obiect de extrapolare care l-a politizat profund și l-a transformat într-o dovadă a vinovăției. Steinhardt descrie un schimb tipic de replici între un suspect și anchetator: „— Ai fost în casa lui Gheorghe Florian? — Da." Dar în locul acestui răspuns sincer, anchetatorul notează: „Da, recunosc că am fost în casa conspirativă din strada..., numărul... unde am avut legături infracționale cu legionarul Gheorghe Florian"[110]. La fel, răspunsul obiectiv adevărat al lui Steinhardt – da, spărsese un pahar – ar fi echivalat în logica tendențioasă a anchetatorului cu o dovadă incriminatoare împotriva amicului Nego: paharul spart ar fi fost considerat o dovadă că atmosfera din timpul mesei era tensionată din cauza vorbelor dușmănoase rostite de Nego împotriva regimului.

Steinhardt a refuzat așadar să răspundă la întrebarea despre paharul spart, neacceptând pur și simplu să confirme varianta anchetatorului sau să spună adevărul obiectiv. A găsit în schimb o „a treia soluție – neașteptată și *stranie*: minciuna"[111]. Ca să nu-l incrimineze pe prietenul său Nego, Steinhardt a susținut cu încăpățânare că nu-și poate aminti episodul cu paharul spart, chiar dacă, de fapt, cioburile de sticlă deveniseră clar definite în memoria sa. Această minciună simplă presupune abilitatea de a surprinde și a anticipa logica anchetatorului și conceperea unui răspuns pe care celălalt să-l considere inocent și neincriminator. În același timp, presupune ca Steinhardt să renunțe la valorile sale de până atunci, precum adevărul obiectiv, pentru a transmite un adevăr fundamental în care credea: nevinovăția lui și a lui Nego. Este o abordare periculoasă, întrucât, așa cum se explică în *Kubark*, presiunea exercitată asupra suspectului pentru a renunța la valorile sale este un scop critic al interogatoriului: „Pe măsură ce sunetele și imaginile lumii exterioare se sting, la fel se întâmplă și cu semnificația acestei

lumi pentru cel interogat. Lumea este înlocuită de camera de interogatoriu, de cei doi ocupanți ai ei [anchetatorul și suspectul] și de relația dinamică dintre ei. Pe măsură ce interogatoriul continuă, subiectul tinde tot mai mult să divulge sau să se abțină, în concordanță cu valorile lumii interogatoriului, și nu cu cele ale lumii exterioare"[112]. Strania soluție a lui Steinhardt se bazează pe renunțarea la valorile lumii exterioare, dar, în loc să se conecteze la valorile lumii interogatoriului (în acest caz, mărturisirea fără discernământ), el își redefinește sistemul de valori și alege să mintă, pentru a rezista dorinței anchetatorului ca el să se incrimineze pe sine și pe prietenul său. Făcând astfel, Steinhardt învinge ceea ce psihiatrii americani au numit „o vulnerabilitate suplimentară a persoanelor cu un înalt profil moral" supuse investigațiilor de tip stalinist, faptul că „li se pare dificil să spună o minciună în anumite circumstanțe"[113]. Soluția lui Steinhardt stă în abilitatea sa de a se distanța pe sine atât de valorile lumii exterioare, cât și de cele ale camerei de interogatoriu. Elogiul pe care Steinhardt îl face „straniei minciuni" amintește îndeaproape de faimoasele rânduri ale lui Iosif Brodski: „Adevărata istorie a conștiinței începe cu prima minciună a cuiva... Prima mea minciună a avut legătură cu identitatea mea. N-am început tocmai rău"[114]. Prima minciună a lui Brodski seamănă izbitor cu aceea a lui Steinhardt – a refuzat să recunoască adevărul despre sine, faptul că e evreu, ceea ce, conform logicii strâmbe a regimului, l-ar fi incriminat. Minciuna aceasta a devenit fundamentul unei arte a înstrăinării de sine și de lume cotidiene și eliberatoare. „Maxima lui Marx, că «existența determină conștiința», nu este valabilă decât în măsura în care este nevoie de conștiință pentru a ajunge la arta înstrăinării; după aceea, conștiința este singură cu sine și poate atât să condiționeze, cât și să ignore existența"[115].

Prima minciună a lui Steinhardt are și ea „legătură cu identitatea sa". La fel ca Brodski, Steinhardt și-a ticluit prima minciună în momentul în care tocmai identitatea lui devenise temei pentru incriminare: „...nu mai ești osândit pentru ceea ce ai făcut, ci pentru ceea ce ești"[116]. În lumina alienantă a camerei de interogatoriu, și-a dat seama că fostele sale valori, de fapt însăși identitatea sa, fuseseră întoarse împotriva lui. Conform celor scrise în *Kubark*, această înstrăinare a sinelui, sau pierdere a autonomiei, obosește rezistența și îi induce suspectului disponibilitatea de a mărturisi și divulga toate informațiile pe care le deține. În acest moment, interogatoriul poate fi considerat încheiat cu succes. Dar aceasta nu era valabil și în sistemul sovietic, unde ultimul stadiu al interogatoriului era convertirea și „reeducarea" suspectului, ce avea să culmineze cu crearea „omului nou", un proces îndelungat care adeseori continua și în perioada detenției[117]. Poliția secretă română a desfășurat cele mai extinse și mai sălbatice experimente de reeducare. Închisoarea de la Pitești a fost cel mai cunoscut și cel mai bine studiat centru de reeducare și oferă un scenariu de reeducare detaliat, dar și extrem[118]. Un informator ales astfel încât să se potrivească strâns profilului deținutului era introdus în celula acestuia, cu scopul de a deveni „prieteni apropiați". Odată atins

acest scop și odată ce informatorul ajungea să îl cunoască bine pe deținut, se întorcea brusc împotriva acestuia. Îi aplica torturi cu atât mai oribile cu cât erau mai personalizate. De exemplu, celor religioși li se cerea să-și mănânce propriile fecale și să mulțumească pentru „cuminecătură". Acest proces istovitor avea scopul să-l determine pe deținut să renunțe la toate fostele sale valori. Apoi trebuia să scrie o autobiografie fictivă, alcătuită din minciuni autoincriminante și din denunțurile altora. Deținutul era în sfârșit considerat reeducat atunci când era gata să devină la rândul lui torționar și să-i supună pe alții la aceleași suplicii. Ca rezultat al tratamentului, „studentul [reeducat] va vedea lumea ca pe un dumnezeu cu două fețe; prima, pe care o crezuse adevărată, devenea acum ireală; a doua, fantastică și hidoasă dincolo de orice închipuiri anterioare, acum devenea reală... minciuna era acceptată ca o necesitate biologică a supraviețuirii"[119].

Minciuna lui Steinhardt i-a asigurat și lui supraviețuirea. La fel ca majoritatea deținuților reeducați, și el a renunțat la fostele sale valori, inclusiv la adevărul obiectiv. Minciuna lui și-a însușit lecția traumatizantă a interogatoriului: înstrăinarea de sinele care se dovedise vulnerabil la a fi desfăcut în bucăți și reasamblat conform unei noi matrițe ideologice. Steinhardt a transformat această lecție într-un avantaj personal: renunțând la fostul său sine nu s-a lăsat remodelat în informator. A mințit despre sine, dar minciuna lui mai degrabă l-a manipulat pe anchetator decât s-a supus dorințelor acestuia. Și în loc să-și scrie o biografie fictivă și să devină un om nou, comunist, Steinhardt a început să scrie un jurnal care să consemneze transformarea lui într-un tip diferit de om nou – calea spre credința creștină, pe care a descoperit-o în închisoare.

Cu toate acestea, scrisul ca mijloc de automodelare i s-a părut „riscant" lui Steinhardt, întrucât credea că limbajul era contaminat de experiența din închisoare și de totalitarism în general. Critica lui literară a insistat așadar pe „puterea malefică a cuvintelor, îndeobște mai puțin luată în seamă decât cea benefică"[120]. Steinhardt și-a prefațat articolul „Tot despre puterea cuvântului" cu un citat din Adrian Păunescu, poetul ostentativ al regimului Ceaușescu și cel care din când în când s-a transformat în disident: „Ce mai contează ce a fost real, cuvintele fac tot ce vor din lume". Ca răspuns la acest citat, Steinhardt a spus: „Cuvintele sunt oricând capabile a camufla o realitate neplăcută sau nedorită sau a violenta una indiferentă [...]. Paradoxul *ciudatei* și constantei biruințe [a cuvintelor asupra realității] l-au adeverit și banalizat cu prisos regimurile totalitare și dogmatice, unde accentul fără greș a căzut asupra scrisului și grăirii (corolar: necesitatea unui minister al propagandei)" [sublinierea îmi aparține][121]. Exprimarea în cuvinte a ceea ce el percepea drept noul sine a fost întotdeauna o provocare; astfel, după botezul său în celula închisorii, Steinhardt a exclamat: „Și noutatea: nou, sunt un om nou... cele vechi au trecut, iată toate s-au făcut noi. Noi, dar de negrăit. Cuvinte nu găsesc, decât banale, răsuflate, tot acelea pe care le folosesc mereu. Sunt cuprins în cercul de cretă al cuvintelor știute și al idealurilor scoase

din peisajul cotidian"[122]. Referindu-se direct la *Cercul de cretă caucazian* a lui Brecht, Steinhardt adaugă o notă personală: cercul de cretă apăsat de rutină este făcut din cuvinte, iar prizonierul lui este sinele. „Puterea malefică" a cuvintelor își are rădăcinile într-o stare de degradare, pe care el o urmărește în detaliu: „Există o degradare. La început e Cuvântul, Logosul. Oamenilor li se hărăzește a cuvânta. Cuvântul se degradează în vorbă. Vorbele se prefac în șabloane automate. Aceasta e faza decăzută [...][123]. În fața acestei degradări, există „contactul cu toate capodoperele artei care [...] izbutesc a descânta, a stabili legătura directă cu dumnezeirea"[124]. Descrierea lui Steinhardt despre șablonizarea lumii și abilitatea lucrărilor artistice de a sparge blestemul amintește aproape literalmente de descrierea lui Șklovski despre înstrăinarea artistică. Totuși, pentru Steinhardt automatismele nu însemnau doar o rutină, ci mai degrabă o cădere marcată religios și o tehnică politic coercitivă; invers, puterea alienantă a artei devine o armă atât spirituală, cât și politică.

Să ne întoarcem la întrebarea pe care tribunalul imaginar i-a pus-o lui Brecht: „Ei, acum să ne mărturisiți, domnule Brecht, sunteți cu adevărat sincer?" și să analizăm răspunsul lui: „Trebuie să admit că nu, nu am spus în întregime adevărul. Mă gândesc prea mult la chestiunile artistice, știți, la ce este bine pentru teatru, ca să fiu complet sincer"[125]. Acest răspuns sincer despre faptul că nu e sincer a fost cel puțin parțial determinat de faptul că este vorba despre un tribunal imaginar și politicos. I se adresa cu „domnule Brecht". În realitate, anchetatorii i s-au adresat lui Steinhardt mult mai puțin politicos, așa cum nu gândise niciodată despre sine – și anume ca unui infractor. Modul lor alienant de adresare i-a pus sub semnul întrebării întregul sistem de valori, inclusiv concepte ca adevărul și sinceritatea. Răspunsul său la întrebarea anchetatorului nu a fost deloc sincer; a fost o minciună pe care a descris-o cu mândrie ca fiind stranie, bine ticluită și iscusită. Elogiul adus „minciunii" care „are legătură cu identitatea cuiva" nu îi leagă doar pe Brodski și Steinhardt, ci și pe susținătorii și pe victimele reeducării. Narațiunile autobiografice subversive semnate de Brodski și Steinhardt împărtășesc surprinzător de multe cu o narațiune de reeducare. Toate trei sunt narațiuni despre convertire, care spun povestea unei „renașteri" văzute ca „adevărata naștere". „Minciuna" este pivotul acestor narațiuni, punctul de cotitură între înstrăinarea incriminatorie a identității existente a cuiva și crearea unei noi identități. Diferența stă, desigur, în direcția cotiturii. În scenariul reeducării, înstrăinarea radicală și înfrângerea sinelui aveau ca scop adoptarea tiparului oficial al omului nou, comunist. Steinhardt și Brodski au luat căi particulare, care au cerut o dublă înstrăinare, atât de autorități, cât și de fostele lor identități. Pentru a-l face să supraviețuiască, minciuna a transpus sinele într-un mediu periculos, când exprimându-l, când disimulându-l, după nevoie.

Șklovski a trăit și el înstrăinarea sinelui și a cochetat cu autoînstrăinarea ca artă subversivă a vieții. Totuși, a abandonat-o curând și a început să-și scrie

memoriile. Deși structurate ca o depoziție de tribunal, acestea nu au reprezentat o narațiune despre convertire. Așa cum arată depozițiile din timpul procesului eserilor condamnați, acest lucru mai era încă posibil în 1922, când narațiunea convertirii și renașterii nu era încă pe deplin statornicită. Spre deosebire de victimele proceselor-spectacol staliniste din anii 1930, Șklovski, acuzat în procesul eserilor, nu și-a mărturisit presupusele infracțiuni și nici nu a trăit o renaștere. În loc să înfăptuiască miracolul remodelării sinelui, memoriile lui Șklovski dezvăluie drama individului prins în focul încrucișat al vremurilor pe care le trăiește. Arta lui s-a bazat pe juxtapunerea ireconciliabilelor, și nu pe sintetizarea lor într-un set nou de valori.

Studiile despre *ostranenie* încep adeseori cu spinoasa problemă a terminologiei și traducerii. Există *estrangement* (înstrăinare) și *enstrangement* (actul de a face să fie ciudat), *defamiliarization* (defamiliarizare) și *deautomatization* (deautomatizare). Benjamin Sher notează că „înstrăinarea" este o traducere bună, dar „prea negativă și limitată", în vreme ce „actul de a face să fie ciudat" este „bun și el, dar prea pozitiv"[126]. Într-adevăr, *ostranenie* este un termen ambiguu, nu exclusiv pozitiv, nici exclusiv negativ. Această ambiguitate este instructivă în sine. Numeroasele variante de termeni pentru *ostranenie*, suprapuși, controversați și complici, sugerează că există multe „tipuri diferite" de înstrăinare, care coexistă, în relații încâlcite. Adăugând termeni ca „revoluționar", „poliție secretă" și „camera de interogatoriu" la termenul „înstrăinare", am încercat nu doar să dezvălui o latură mai întunecată a înstrăinării, ci și să atrag atenția asupra amestecurilor constitutive dintre istoria artistică și istoria politică ale acestui concept. În particular, în perioada sovietică înstrăinarea a părut să fie adânc implicată în remodelarea politizată a sinelui și a subiectului. Efectele înstrăinării asupra sinelui cu certitudine nu s-au limitat la valoarea terapeutică atribuită înstrăinării artistice; ele au cuprins mai degrabă un larg evantai, de la înstrăinarea sinelui – o tehnică de coerciție esențială în practicile de interogatoriu și de reeducare – până la autoînstrăinare – o tehnică de consolidare a supraviețuirii și subversiunii. Această istorie a multiplelor forme de înstrăinare ilustrează cum până și un concept literar renumit ca „apolitic" a ajuns să fie modelat de influența poliției secrete; mai arată și cum, în vremuri disperate, chiar și o tehnică literară ca înstrăinarea se poate adapta pentru a asigura o distanță vitală față de cele mai autoritariste discursuri și acțiuni de forță.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# Gânduri de încheiere

În 1959, cinci bărbați și o femeie, cu toții tineri profesioniști de origine evreiască, au fost acuzați de jefuirea Băncii Naționale a României. În doar câteva luni de la jaful băncii, aceștia au fost prinși, judecați și condamnați. Toate sentințele au fost de urgență duse la executare: bărbații au fost împușcați, iar femeia, trimisă la o închisoare pentru femei, dar nu înainte ca toți cei șase deținuți să fie obligați să participe la un film artistic de lung metraj care reconstituia delictul. Filmul *Reconstituirea* (1960) s-a declarat a fi „o colaborare" între poliția secretă și Studioul Național de Film Documentar (Studioul Cinematografic „Alexandru Sahia"). Poliția secretă a furnizat protagoniștii – infractorii și anchetatorii –, precum și figuranții: pentru o scenă, o parte din centrul orașului a fost evacuată temporar și împânzită cu peste o sută de agenți de poliție secretă. Studioul de film a asigurat echipamentul și *know-how*-ul, în persoana câtorva dintre numele lui de primă mărime. De la prima lui secvență, filmul face o declarație dramatică despre locul cinematografiei în noua societate socialistă. Primele cadre ne dezvăluie mai multe cărți de istorie deschise, în timp ce o voce autoritară din *off* ne spune că în acele cronici stă scris o parte din trecutul nostru, în timp ce o altă parte s-a pierdut pe veci în negura timpului. Un cadru cu o carte deschisă, acoperită treptat de întuneric, ilustrează această cugetare. O voce veselă ne informează că astăzi, pentru prima dată, istoria este scrisă de un cronicar – camera de filmare – „care oferă o înregistrare perfectă și vie, pe care nimeni nu o poate contesta". Pe măsură ce cartea dispare în întuneric, imaginea unei camere de filmat umple ecranul.

Această *ars poetica* cinematografică a poliției secrete, care prevestește cu autoritate sfârșitul cuvântului scris și adoptarea de către poliția secretă a cinematografiei, ar putea să pară deznodământul complicatelor relații dintre cuvântul scris, film și poliția secretă, pe care le-am urmărit în această carte. Am văzut cum aceste legături periculoase au o paletă foarte largă. Au fost complicitățile dintre cuvinte și imagini de diferite tipuri, care acționează în filmele ce prezintă lagărele ca pe niște locuri exotice, fotografii de identificare ale deținuților și desene idealizate. Au fost și disjuncții între nume, fotografii și referenții lor umani, suturate dramatic într-un deznodământ cosemnat de Stalin însuși. Luptele s-au dezlănțuit

Afișarea unui dosar de poliție secretă, ilizibil. *Reconstituirea*, 1960, stop-cadre mărite.

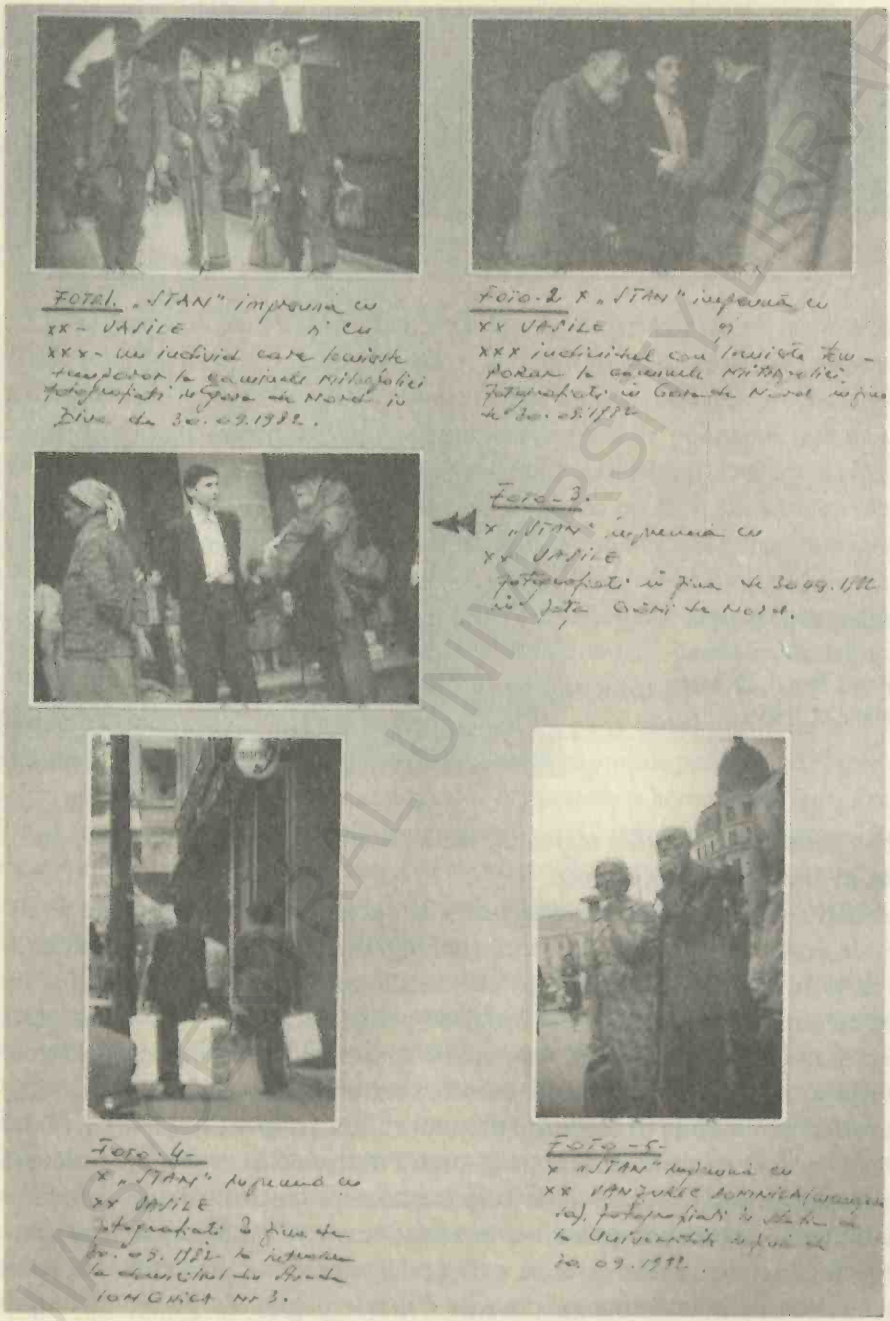
chiar în cadrul aceleiași imagini, între fundal și prim-plan și între privirile intersectate în această bătălie vizuală – precum viziunea empirică, vigilența și clarviziunea. Tocmai la timp pentru această concluzie, o înlocuire netă a cuvântului cu o imagine realizată conform scenariului scris de poliția secretă ar putea pune capăt în mod dramatic unei narațiuni ale cărei vicisitudini nu pot fi rezumate pe fugă. Totuși, filmul care începe prin a proclama cu tărie sfârșitul cuvântului scris și supremația imaginii cinematografice continuă cu imaginea unei culegeri de cuvinte – un dosar de poliție politică. Acest dosar stă ceremonios pe o masă, în fața unui judecător militar care începe să-l răsfoiască, într-un gest amăgitor pentru spectatorul astfel poziționat încât să privească peste umărul lui. Dar, oricât se străduiește spectatorul să-și ajusteze vederea ca să poată focaliza pe literele neclare, textul dosarului rămâne ilizibil, până când, printr-un truc cinematografic, numele filmului, *Reconstituirea*, este suprapus peste ele, cu litere de-o șchioapă. Filmul este așadar catalogat ca o ilustrare a acestui text autoritar. În loc să prezinte rezultatele unui joc cu sumă zero între lume și imagine, *Reconstituirea* ne permite o privire scurtă și atent gândită asupra textului de autoritate care constituie scenariul imaginii. Totuși, textul, dosarul de poliție secretă, este el însuși gândit ca o imagine ilizibilă.

Așa cum am văzut, aceasta este o modalitate obișnuită de a reprezenta dosarul de poliție secretă, inițiată în reprezentarea lui Vertov despre primul proces-spectacol, din 1924, și repetată în trei scene diferite în *Solovki*. Spectatorilor li se arată copertele dosarului, care apoi sunt deschise, pentru a dezvălui interiorul dosarului. Pentru a spori provocarea, paginile pot chiar să apară în grosplan extrem. Totuși, cei care au filmat și răsfoit dosarele s-au asigurat ca paginile să fie răsfoite cu suficientă repeziciune pentru a deveni ilizibile sau ca imaginea rezultată să fie neclară. Dosarul de poliție secretă nu răstoarnă deci supremația imaginii cinematografice asupra cuvintelor, anunțată cu surle și tobe în prima secvență din *Reconstituirea*. În schimb, dosarul și-a adunat și și-a conservat puterea de melanj iscusit de cuvinte, imagini și, mai presus de toate, practici specifice de scriere, de copiere și ordonare, de citire și expunere, destinate să capteze atenția spectatorilor, refuzându-le în același timp orice posibilitate de lectură. Dosarul de poliție secretă și-a dobândit puterea prin exprimarea histrionică „din umbră",

Schițe de poliție pentru Monica Sevianu. Arhiva SRI, Fond Penal, Dosar nr. 40038/22, 1959.

pentru a parafraza indicațiile regizorale ale lui Stalin, ca imagine ilizibilă pentru oricine în afară de poliția secretă.

Suntem acum în sfârșit în postura de a citi aceste dosare, ca și multe altele. Copii ale dosarului jafului de la bancă stau îngrămădite pe biroul meu chiar în timp ce scriu[1]. Citirea lor confirmă insinuările nu tocmai subtile ale filmului despre incontestabila putere a dosarului de poliție secretă care a *scris* cu atâta forță scenariul filmului. Volumele separate ale dosarului dedicat filmului dezvăluie că poliția secretă a fost literalmente autoarea textului, de la primul până la ultimul cuvânt, înainte chiar ca regizorul filmului să fie ales. În aceste condiții, filmul arată care au fost termenii reali ai „colaborării" dintre poliția secretă și industria filmului, prezentând o configurație surprinzătoare a legăturii dintre cultură și poliția secretă, pe care am urmărit-o în această carte. Citind mai departe, descoperim înclinația puternic narativă a dosarului, care duce, predictibil, de la un suspect misterios la un infractor dovedit. Primele pagini ale dosarului despre jaful bancar oferă o reprezentare vizuală frapantă a figurii misterioase a suspectului: un portret repetat al suspectei Monica Sevianu îi arată silueta din spate, îndepărtându-se, ca și cum ar fi pe punctul de a se pierde în depărtare. Totuși, când vocea din *off* a filmului identifică silueta dușmanului – care nu merită titlul




Fotografii de supraveghere lipite pe o pagină din dosarul lui Nicolae Steinhardt. „Obiectivul", Steinhardt, este desemnat cu numele său de cod, STAN, și marcat cu un X. Dosar de urmărire informativă nr. 49342, I 207, 30 septembrie 1982. Fond Informativ (CNSAS), vol. VI, p. 29.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

de ființă umană –, tot ceea ce vedem este chipul îngrozit al Monicăi Sevianu în timp ce își aude sentința. La fel ca orice alt text, dar cu toate acestea mult mai puternic decât majoritatea, dosarul duce spre anumite tipuri de citire. *Reconstituirea* a făcut în mod demonstrativ o astfel de citire în locul nostru, pentru că nu prezentăm destulă încredere ca să îl putem citi noi înșine.

Lecturile propuse, de fapt, impuse adeseori de dosarul de poliție secretă trebuie să fie bine înțelese, fie și numai pentru a putea fi cu adevărat lăsate în urmă. Lecturile cele mai recente ale dosarelor, precum acelea care au alimentat scandalurile din jurul unor figuri culturale centrale, ca Milan Kundera, István Szabó și Constantin Noica, se grăbesc să întineze reputații, mai ales reputația unor figuri publice renumite pentru rezistența lor față de regimul sovietic[2]. Ele se bazează pe modalitățile concepute de poliție pentru scrierea și citirea acestor dosare – pentru a induce vinovăția, a compromite oameni și a distruge rețele sociale, pentru a transforma arta într-o dovadă incriminantă și a emite opinii grăbite. Cel mai adesea, astfel de citiri iau documentele emise de poliția secretă ca atare, le tratează drept texte cu autoritate, care ne spun adevărul despre cei care fac obiectul lor. Eu pun la îndoială această autoritate și arăt câteva dintre modalitățile în care ea a fost construită. Cred, în schimb, că portretul verbal al subiecților descriși în aceste dosare ne spune mai multe despre poliția însăși decât despre subiect. Așadar, am ales să întorc lumina reflectorului, îndreptată inițial spre suspect, asupra cuvintelor și imaginilor pe care poliția le-a folosit pentru a incrimina, a compromite, a transforma în false exotisme, pentru a intimida sau a orbi. Iar odată ce lumina s-a mutat pe aceste texte, am încercat să concep modalități de a le citi. Prima întrebare pe care această carte a încercat să o pună în mod critic, dar, în egală măsură, și să-i răspundă, a fost cum trebuie făcută lectura acestor texte.

Îmi amintesc de prima zi pe care mi-am petrecut-o cu aceste dosare. Întrebându-mă de unde să încep, am răsfoit câteva dintre volumele dosarului lui Nicolae Steinhardt, care stăteau pe masa de arhivă. Apoi am scos, ca să le cercetez mai atent, foile de dimensiuni atipice care nu fuseseră prinse în cusătura biblioraftului: fotografii ale buletinului de identitate, alături de fotografii ale suspectului în timp ce se tocmea pentru niște roșii – instantanee surprinse din unghiuri ciudat de joase de aparatele de fotografiat ascunse în buzunarele găurite ale agenților. Scrisori adăpostite încă în plicurile lor uzate sau vederi sosite tocmai din lagărele sovietice, așezate lângă strălucitoare vederi din Occident, care aduceau un petic din cerul Mediteranei în cenușiul fundamental al dosarelor. Erau cărți întregi prezentate drept corpuri delicte, fotografii, copii de tot felul, originalele unor manuscrise literare, diplome de absolvire și fișe medicale, de exemplu o radiografie pulmonară de mici dimensiuni a deținutului – imaginea neclară a plămânilor m-a urmărit ani de zile[3]. Curând aceste pagini au acoperit întregul birou și l-au făcut să arate ca un colaj suprarealist. Obiectele respective fuseseră

scoase din contextul lor normal și introduse într-unul radical diferit – dosarul; s-a produs un *détournement*. În dosar, cuțitul nu ucide, ci devoalează identitatea ucigașului; ceașca nu ajută la potolirea setei, ci oferă amprente ascunse; manuscrisul nu este citit din interes literar, ci pentru valoarea lui incriminatoare. Pe măsură ce am continuat să citesc, mi-am dat seama că dosarul de poliție secretă transformă toate celelalte discursuri într-un discurs (i)legal al lui, iar toate aceste diferite obiecte, texte și imagini, în dovezi. Caracterul eterogen care m-a surprins atât de mult, numeroasele voci înregistrate în dosarul de poliție secretă sunt prezente acolo, din punctul de vedere al celor care au alcătuit dosarul, în lipsă de altceva mai bun. Dosarul nu este interesat să creeze un portret-colaj al subiectului din perspective diferite, ci mai degrabă să *colecteze*, cu alte cuvinte să „adune laolaltă și să compare" diferitele documente, cu scopul „de a stabili *textul* corect", *varianta* corectă a subiectului. Scopul final era ștergerea oricăror incongruențe, într-o caracterizare sintetică, redusă în mod ideal la o singură frază incriminantă.

Dosarul lui Steinhardt nu este cu certitudine un colaj suprarealist. Și atunci de ce să-l comparăm cu unul, de ce să amestecăm aici literatura, de ce să facem un colaj pe masa de arhivă? Probabil că m-am lăsat inspirată de Steinhardt însuși, a cărui primă impresie la intrarea în camera de interogatoriu, poate că ne reamintim, a fost: „Uite, *ăsta* e suprarealismul... Acum, da, ceainicul e o femeie, soba e un elefant"[4]. Ciudata împerechere pe care o face Steinhardt între obiecte fără legătură amintește de faimoasa definiție pe care contele de Lautréamont a făcut-o frumuseții, „întâlnirea întâmplătoare pe o masă de disecție a unei umbrele cu o mașină de cusut", definiție care i-a încântat și inspirat pe suprarealiști. Totuși, în camera de interogatoriu, familiarul devine mai straniu decât orice peisaj oniric suprarealist atunci când femeia, o prietenă din copilărie, se metamorfozează în ceva mai straniu chiar decât un ceainic, o mașină de cusut sau o umbrelă; ea se transformă în informatorul a cărui depoziție îți pecetluiește soarta. Steinhardt a înțeles rapid diferențele fundamentale dintre suprarealism și camera de interogatoriu, unde explozia de sensuri și asocieri familiare nu a deschis o plajă de posibilități, ci a avut scopul să piardă subiectul, astfel încât acesta să cedeze în fața variantei construite de anchetator pentru cuvinte, evenimente, oameni și, în ultimă instanță, pentru sinele său.

Cu toate acestea, „cunoașterea cărților nu-i fără de folos" când te confrunți cu poliția secretă, susține Steinhardt, imediat ce își dă seama de pericolele combinării suprarealismului cu camera de interogatoriu. Înstrăinarea de obiectele și perspectivele familiare asupra lumii din arta suprarealistă este cea mai bună pregătire pe care o poate face cineva pentru violenta înstrăinare de valorile personale la care îl supune anchetatorul. Având foarte multe lecturi și fiind așadar foarte pregătit, Steinhardt poate chiar spera să reziste înstrăinării induse de anchetator. Inspirată de Steinhardt, aș adăuga chiar despre cărți că nu sunt fără de folos nici

atunci când trebuie să te confrunți cu dosarele de poliție secretă. Comparația cu un colaj suprarealist pune în valoare colajul care definește de fapt dosarul prin intermediul similitudinilor – o colecție ale cărei componente extraordinar de diverse și de contrastante desfid clasificările anterioare – și al deosebirilor. În cazul dosarului de poliție, acest caracter frenetic de integrare își are originea în refuzul de a accepta vreo limită în urmărirea subiectului. Drept urmare, orice poate fi inclus într-un dosar – de la radiografii la documentele care listează exact tipul de lenjerie intimă, medicamente, articole de toaletă și cărți primite într-un pachet trimis din străinătate. Un colaj suprarealist al aceloraşi materiale ar putea și el să arunce în aer limitele reprezentărilor anterioare ale subiectului, fără să transforme rapid fragmentele și urmele acelui subiect într-un profil de infractor. În afara clarificărilor reciproce, care au loc atunci când se analizează mărturisirile de dosar – în contextul mai larg al narațiunilor la persoana întâi –, înstrăinarea din camera de interogatoriu în relație cu înstrăinarea artistică sau caracterizarea literară în comparație cu *portretul vorbit*, astfel de triangulații prin literatură asigură o distanță critică și un respiro vital în lecturarea acestor „arhive înfricoșătoare"[5]. Este un lucru esențial, întrucât dosarele scriu viețile altora în modalități care încearcă să forțeze orice lectură între limite înguste și compromise din punct de vedere etic. Oare chiar putem citi aceste dosare și înțelege limbajul lor fără să colaborăm oarecum la felul în care poliția secretă a scris despre subiecții ei? Întrebarea evocă problema fundamentală pusă de Jacques Derrida: „Se poate oare mima cunoașterea unei limbi", fie ea greaca sau orice alt limbaj al puterii[6]? Poate mima cineva citirea dosarelor? De fiecare dată când scoatem un dosar de pe raftul lui, ne supunem riscului imens pe care îl implică orice simplu act al lecturii: riscul de a aduce iar la viață cele scrise de poliția secretă despre subiect; riscul de a deveni coautori ai acestei povestiri prin faptul că o citim în condițiile impuse de ea. Nu este o soluție mai bună nici să nu scoți dosarele din raft, să nu le citești. Într-adevăr, din perspectiva poliției secrete, acesta este rezultatul ideal, sfârșitul lecturii pe care a înscenat-o atât de atent. În tentativa de a rezolva această șaradă, lectura anumitor lucrări literare – semnate de Mandelștam, Șklovski, Bulgakov sau Steinhardt –, în relație cu dosarele, se dovedește a fi o inspirație neprețuită. Acești scriitori au dezvoltat *alte* căi de a citi și a scrie, adeseori în mijlocul unui contact violent cu poliția secretă și cu practicile ei textuale. Aceste alte căi de lectură și de scris nu doar au îmbogățit literatura, ci au funcționat și ca tactici de supraviețuire, de camuflaj, de distanțare, de memorie sau de justiție poetică. Juxtapunerea dosarelor cu literatura, pe care am practicat-o, nu înseamnă că le-am contopit, ci că am profitat de diferențele dintre ele. Dosarele și lucrările literare sunt într-adevăr suficient de diferite încât atunci când le punem împreună, pe un birou de lucru și nu pe o masă de disecție, juxtapunerea lor să clatine orice interpretare sau citire unilaterală, inclusiv citirea prescrisă de poliția secretă.

Genève — Zolldeklaration - Déclaration en douane - Dichiarazione doganale — Bucarest

| Bezeichnung des Inhalts (siehe Rückseite) / Désignation du contenu (voir au verso) / Designazione del contenuto (vedasi a tergo) | Wert und angewendete Währung / Valeur et unité monétaire employée / Valore e unità monetaria impiegata | roh / brutto / lordo | rein / netto / netto | Bemerkungen / Observations / Osservazioni |
|---|---|---|---|---|
| 1 JUPE plissée,grise, N°44 | Fr. 39.-- | | | |
| 1 VESTE laine,dame,N°42 bleue | 8.-- | | | |
| 1 BASQUE N° 58 | 8.50 | | | |
| 2 Essuie-mains EPONGE | 9.80 | | | |
| 1 PIJAMA coton | 17.50 | | | |
| 6 NESCAFE | 17.40 | | 288 gr. | |
| 2 boîtes CAFE POUDRE "PARSI" | 3.30 | | 100 gr. | |
| 100 gr.THE | 2.50 | | 100 gr. | |
| 3 paquets GAUFRETTES | 3.-- | | 480 gr. | |
| 4 SOUPES CHAMPIGNONS | 3.-- | | | |
| 1 Sac imperméable pour commission | 1.90 | | | |
| 1 Savonette LUX | -.85 | | | |
| 10 GILETTE lames à raser | 5.50 | | 500 gr. | |

5 CHOCOLATS

Madame Camille STEINHART
Str. Sborului N° 4
Raion Tudor Vladimirescu — BUCAREST
ROUMANIE R.P.R.

Genève, le 27 sept. 63

Neuer Gegenstand.

An / A: Herrn Alexandru Steinhart
Str. Sborului 4 — Raionul Tudor Vladimirescu
Bucuresti — Rumänien

Wien, am 19. Jänner 63

DAVYS BECKER
Wien I, Rotenturmstrasse 4

Efect de colaj produs de dosarele din ani diferiți. Sus, o listă de obiecte personale aflate în pachetul primit din străinătate, între care „pijama de bumbac", „săpun Lux" și „lame de ras Gillette". Numerele tăiate ale paginilor atestă multele modificări prin care a trecut dosarul în timpul procedurii de arhivare. Dosar nr. 118 988, P336, Fond Penal (CNSAS), vol. 4, pp. 240, 241, 243, 248.

ROMANIAN CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Reamintind de descrierea pe care Steinhardt o face camerei de interogatoriu ca suprarealism, Hannah Arendt a descris statele polițienești ale secolului XX drept locuri unde limitele a ceea ce s-a considerat a fi „real" și limitele „posibilului" au fost violate și, în locul lor, s-a statornicit o lume a ficțiunii[7]. O provocare-cheie a acestui studiu a fost identificarea genurilor și tehnicilor particulare ale acestei „ficțiuni" în contextul sovietic. Anterior, cercetătorii interesați de chestiune s-au concentrat mai ales pe producția oficială de texte a statului – propaganda. Însă lumea statului polițienesc nu a apărut doar prin mijlocirea propagandei: o armată de cuvinte și imagini care au ocupat sute de kilometri de arhivă au susținut și documentat activitatea poliției secrete. Eu mi-am început cercetările cu unitatea de bază a arhivelor poliției secrete, dosarul personal. Să citești cu atenție, dosar după dosar, poate să pară o abordare sortită din start eșecului – dat fiind că textele se măsoară în kilometri –, dar, de fapt, grație regulilor standard de alcătuire a dosarelor, indiferent de perioada când au fost alcătuite, înțelegerea unui singur dosar personal ne face să avansăm serios în studierea arhivelor. Fiecare dosar personal înregistrează modul în care poliția secretă urmărea, ancheta, scria și redacta, iar apoi arhiva viața unui om. Am încercat așadar să folosesc fiecare dosar ca pe un fir al Ariadnei care să ne conducă prin arhive și, mai departe, prin întreaga rețea de practici, precum supravegherea, interogatoriul, reeducarea, dezinformarea și secretomania. Dacă aceste texte ale poliției secrete aparțin toate celui mai puternic și ubicuu gen biografic din perioada sovietică, dosarul personal, filmele prezentate în acest studiu acoperă o varietate de genuri, ca jurnalele cinematografice de știri, documentarele ostentativ „netrucate", lagărele exotice și melodramele. Ele sunt, împreună, reprezentantele unei kino-poliții destinate să identifice portretele în schimbare ale eroului sovietic negativ și agentului – de pe ecran – și să modeleze prin manipulare răspunsul spectatorilor.

În ciuda standardizării stricte a practicilor poliției secrete, indiferent de perioadă, lucrul care nu a încetat să mă surprindă a fost dinamismul extrem și elasticitatea de-a lungul timpului demonstrată de estetica polițienească. Inexplicabil inițial, un film pe care poliția secretă l-a promovat în 1928 putea ajunge să fie atacat cu furie în 1930. Căutarea unei explicații pentru o astfel de cenzură probabil că nu duce la descoperirea unui adevăr unic și definitiv, dar poate uneori să ofere noi perspective asupra interacțiunii forțelor care structurează o estetică polițienească în permanentă prefacere. Așadar, în cazul filmului *Solovki*, din 1928, explicația cenzurării lui poate fi găsită în epurările interne din cadrul poliției secrete: dacă filmul s-a întâmplat să fie legat de oricare dintre cei căzuți în dizgrație, acela ar fi putut să reprezinte un motiv suficient pentru interzicerea lui. Dincolo de rolul de țap ispășitor, soarta unui film poate fi și ea simptomatică pentru schimbările importante din doctrina criminologică sau chiar din cea psihologică, în care maniera trecută de portretizare a infractorului sovietic a fost

criticată în repetate rânduri ca aberantă. Avântul cenzurii și-ar putea avea sorgintea în afara poliției secrete, în tipul de audiență. Cauza imediată a interzicerii filmului *Solovki* pare să fi fost indignarea muncitorilor din fabrici, care s-au plâns că standardul lor de viață este mai scăzut decât cel al deținuților din film[8]. Întrucât cele mai vertiginoase schimbări în relația dintre estetică și poliția secretă au avut loc în deceniile de consolidare a poliției politice, analiza mea privilegiază adesea această perioadă de început, încercând în același timp să descrie tranziția atotcuprinzătoare, de la spectacolul histrionic al secretomaniei și terorii staliniste la hiperrealismul cenușiu rezumat de supravegherile din anii 1970.

Așa cum „estetica polițienească" a lui Mandelștam a modelat nu doar mustața în furculiță a unui marinar, ci și sensibilitatea tânărului său admirator și estetica foarte diferită, chiar ostilă, a scriitorului adult, estetica poliției secrete a debordat din Lubianka și a bântuit, uneori cu flamurile în vânt și adeseori incognito, cultura timpului ei. La o analiză mai atentă, estetica polițienească pare să fi aruncat umbre acolo unde ne-am fi așteptat mai puțin: în *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov, un roman care își însușește, dar și parodiază, un dosar personal; în *Călătoria sentimentală* a lui Viktor Șklovski, o culegere de amintiri care evocă o mărturie de proces; în evoluția politizată a noțiunii de înstrăinare, un concept fundamental în teoria literară modernă; în înclinația cinematografiei sovietice timpurii către „surprinderea fără vreun avertisment a vieții" și către tehnicile de interpelare directă a publicului; și în relația permanent schimbătoare dintre autoritate și statutul de autor, dintre scriitor și cititor, dintre subiecții filmați și spectatorii urmăriți de aproape.

Identificarea acestor cazuri în care estetica poliției secrete a aruncat umbre și uneori s-a infiltrat în literatură sau cinematografie pune fără îndoială la încercare dihotomia tradițională dintre artiștii subversivi și statul represiv. Artiștii prezentați în acest studiu uneori subminează, alteori participă la permanenta remodelare a esteticii polițienești, dar cel mai adesea o prefigurează, o devoalează, o ironizează, o evocă și o reflectă. Totuși, doar pentru că liniile de demarcație dintre subversiune și represiune nu sunt întotdeauna clare, nu înseamnă că noi ar trebui să trecem cu vederea aceste distincții. Cu cât mai ubicuă și mai insidioasă se dovedește a fi umbra poliției secrete, cu atât mai mult merită să fie recunoscute orice situații de independență, de dezacord, de distanțare și subversiune. Așa cum emoționant a demonstrat Primo Levi, supraviețuirea într-un stat polițienesc se baza pe compromisuri – și nu doar pe un singur compromis major, cum a fost trădarea lui Iisus de către Pilat în *Maestrul și Margareta*, ci pe compromisuri de zi cu zi, care macină conștiința[9]. Nicolae Steinhardt, al cărui comportament în timpul interogatoriului a fost de-a dreptul eroic, se descrie în memoriile sale ca „un mânjit, un ratat, un îmbătrânit în concesii și cedări [...] nu-i locul meu firesc printre murdării, printre căldicei, haznaua asta odihnitoare a renunțării și

supunerii [...]?"[10]. Este, desigur, o acuzație adusă nu lui Steinhardt, ci vieții în statul polițienesc, în care nici măcar eroismul nu era suficient pentru a prezerva demnitatea umană de fond a cuiva. Faptul că subversiunea și complicitatea sunt atât de profund amestecate nu înseamnă că trebuie să renunțăm la aceste distincții, ci că trebuie să privim mai îndeaproape și să ne rafinăm discernământul. Astfel putem nuanța aceste distincții și putem crea altele, deschizând posibilitatea ca, pe lângă subversiune și complicitate, să fi existat multe alte puncte nodale în această încâlcită relație dintre poliție și artă, puncte cum ar fi imitația, parodia, apropierea și înstrăinările cu multiple nuanțe.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# Note

## Mulțumiri

1. Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981), p. 58.

## Introducere

1. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* (New York: Vintage, 1989), p. 263. [Pentru ediția în limba română, de unde provine traducerea aici, vezi Vladimir Nabokov, *Vorbește, memorie!*, *Opere*, vol. 3 (Iași: Editura Polirom, 2008), p. 265.]
2. Așa cum voi discuta ulterior mai detaliat, poliția secretă sovietică a trecut prin multe schimbări de denumire (CEKA, GPU, OGP, NKVD, NKGB, MGB, MVD, KGB), de unde și diferitele acronime care apar în lucrare și în diferitele citate care se referă la anumite momente din istoria acestei instituții. Vitalii Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka: retour dans les archives littéraires du K.G.B.* (Paris: R. Laffont, 1996), p. 24. Ambele istorisiri trebuiau să fie publicate în revista *50 dnei*, dar din motive necunoscute ele nu au văzut lumina tiparului. Au fost în schimb păstrate în arhivele CEKA.
3. *Ibidem.*
4. *Ibidem*, pp. 25-26; Mihail Bulgakov, *Zoikina kvartira* (Ann Arbor: Ardis, 1971).
5. Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka*, p. 24.
6. Marietta Chudakova, „Conversation with Viktor Borisovich Shklovsky, 9 January, 1981", *Poetics Today* 27, primăvara, nr. 1 (27) (2006), p. 241.
7. J. Arch Getty, *Origins of the Great Purges: The Soviet Communist Party Reconsidered, 1933-1938* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 182. Filmul, făcut cu ocazia marii gale aniversare a NKVD de la Bolșoi Teatr, s-a numit *Douăzeci de ani glorioși* (*Slavnoe dvadțatiletie VChK-OGPU-NKVD*) și se păstrează în Arhiva din Krasnogorsk. În raportul său despre arhivele fostului KGB, Nikita Petrov remarcă faptul că a găsit unsprezece filme didactice și documentare despre aniversările KGB și ale predecesoarelor ei. Nikita Petrov, „Politika rukovodstva KGB v otnoshenii arkhivnogo dela byla prestupnoi...", în *Karta: Nezavisimyi istoricheskii zhurnal (Riazan)*, 1 (1993), pp. 4-5.
8. Maxim Gorki *et al.*, *Belomorsko-Baltiiskii kanal imeni Stalina: istoriia stroitel'stva* (Moscova: Gos. izd-vo „istoriia fabrik i zavodov", 1934).

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

9. Pe lângă dosarele propriu-zise ale „deținuților" (verdictele procuraturii, documente ale anchetei, declarații, ordine ale comisariatului GPU), bibliografia listează numeroase ordine ale GPU, revista de lagăr *Reeducarea (Perekovka)*, „mii de scrisori ale deținuților" și „sute de autobiografii de deținuți" (*Ibidem*, p. 407).
10. Pentru lista completă a schimbărilor de denumire a Securității și lipsa de legătură cu schimbările actuale din practica acestei instituții, vezi Cristina Anisescu, „«Partiturile» agenturii", în Cristina Anisescu *et al.* (ed.), *„Partiturile" Securității: Directive, ordine, instrucțiuni (1947-1987)* (București: Nemira, 2007), pp. 16-17.
11. O analiză cuprinzătoare a literaturii a fost publicată sub titlul „Poliția secretă și socialismul de stat – de la CEKA la Stasi", *Kritika* 5, nr. 2 (2004), iar o ediție specială a *Cahiers du Monde Russe* s-a intitulat „La police politique en Union Soviétique, 1918-1953", *Cahiers du monde russe 42*, 2-3-4 (2001), pp. 205-715. Probabil cel mai influent studiu pe această temă, de dimensiunile unei cărți, *Glaza i uși rejima*, al lui V.S. Izmozik, demonstrează interesul pe care această instituție l-a manifestat de timpuriu pentru supravegherea populației și folosirea atât a „poliției politice" (*politiceskaia poliția*), cât și a „poliției secrete" (*tainaia poliția*). V.S. Izmozik, *Glaza i uși rejima: gosudarstvennii politiceskii kontrol' za naseleniem Soves-koi Rossii v 1918-1928 godah* (Sankt-Petersburg izd-vo sPbUeF, 1995).
12. Egon Bittner a susținut că poliția ar trebui definită prin mijloacele ei, în special prin capacitatea de a folosi forța, și nu prin scopurile ei. Egon Bittner, *The Functions of the Police in Modern Society* (Chevy Chase: National Institute of Mental Health, 1970).
13. José Ortega y Gasset, „The Dehumanization of Art", în *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1968).
14. Departamentul Securității Statului, „Instrucțiuni N. D-00180-1987", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, p. 653; „Dosar de casă": sintagmă specifică folosită de Securitate, subdiviziune a „Dosarului personal" sau de „rețea" (vezi nota 15).
15. CNSAS, „Termeni și abrevieri în documentele Securității", http://wwwcnsas.ro/documente/arhiva/Dictionar%20termeni.pdf. O încercare similară, chiar dacă mai puțin temeinică, privind termenul rusesc este „Terminologiia i sleng spetssludzb", http://www.agentura.ru/library/vocabulair.
16. CNSAS, „Termeni și abrevieri".
17. „Terminologiia i sleng spetssludzb."
18. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Meridian Books, 1958), pp. 351-373.
19. *Ibidem*, p. 434.
20. Stephen Brockmann, „Literature and the Stasi", în *Literature and German Reunification* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 82.
21. Cristina Anisescu, „Evidențele și arhivele Securității", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, p. 52. Acest registru („cartoteca generală") includea suspecții, informatorii, precum și alte persoane menționate în dosare.
22. „O politiceskih teceniiah v moskovskom obșcestve", citat în V.S. Izmozik, *Glaza i uși rejima*, pp. 62-63.
23. Vitaly Shentalinskii, *Arrested Voices: Resurrecting the Disappeared Writers of the Soviet Regime*, trad. John Crowfoot (New York: Free Press, 1996), p. 226.

24. Alexandru Andrieș, „Îngerul meu", în *Verde-n față* (1998), http://alexandries.free.fr/andries/documente/discografie/discografie.html.
25. Există câțiva critici literari care și-au manifestat interesul pentru aceste dosare, dar ei reprezintă excepții. De exemplu, articolul lui Stephen Brockmann, „Literature and the Stasi", oferă o bogată informație faptică despre relația dintre scriitorii germani și agenții Stasi. Brockmann, „Literature and the Stasi".
26. Boris Tomașevski, „Literatura i biografia", *Kniga i revoliutsiia*, nr. 4 (1923), p. 9.
27. Șentalinskii, *Les surprises de la Loubianka*, p. 196.
28. *Ibidem*, p. 197.
29. Dariusz Tolczyk rezumă condiția romanului în Rusia postrevoluționară: „Criza romanului este o criză de autoritate, în care lipsește o prezentare recunoscută, de notorietate, a universului, în care fiecare punct de vedere, fiind discutabil și relativ, devine obiectul unei potențiale ironii [...] în consecință, universul retoric presupus de direcția evoluției structurale a romanului modern este total opus universului retoric inerent viziunii bolșevice asupra lumii" (Dariusz Tolczyk, *See No Evil: Literary Cover-Ups and Discoveries of the Soviet Camp Experience* [New Haven: Yale University Press, 1999], p. 40).
30. Boris Eikhenbaum, *Moi vremennik* (Leningrad: 1929), p. 49. Citat în Victor Erlich, *Russian Formalism. History – Doctrine* (Londra: Mouton, 1965), p. 127.
31. Iuri Tinianov, „Literaturnoe segodnia", *Russkii sovremennik i* (1924), p. 292. Citat în Erlich, *Russian Formalism*, p. 149.
32. Erlich, *Russian Formalism*, p. 148.
33. Nikolai Evreinov, *Teatr kak takovoi* (Sankt-Petersburg: sklad izd. sovremennoe iskusstvo, 1912), p. 12. Citat în Julie Cassiday, *The Enemy on Trial: Early Soviet Courts on Stage and Screen* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2000), p. 15.
34. Nikolai Evreinov, „Teatral'noe iskusstvo na slujbe u obșcestvennoi bezo-pasnosti", *Jizn iskusstva*, nr. 4 (1921). Cassiday mai remarcă și că „Evreinov și-a început cariera în teatru după ce și-a terminat studiile de drept și a publicat o teză dedicată istoriei pedepselor corporale și aspectelor de teatralitate în execuțiile din Rusia" (Cassiday, *Enemy on Trial*, p. 15).
35. Erlich, *Russian Formalism*, p. 120.
36. Iurii Tinianov, „Literaturnii fakt", în *Arhaisti i novatori* (Leningrad: Priboi, 1929), pp. 9, 15. Citat în Erlich, *Russian Formalism*, p. 121.
37. Un critic timpuriu al mișcării formalismului, Mihail Bahtin, a fost totuși de aceeași părere, subliniind permeabilitatea granițelor dintre genurile artistice și cele extra-artistice: „Până la urmă, limitele dintre ficțiune și non-ficțiune, dintre literatură și nonliteratură și așa mai departe nu sunt dictate din ceruri. Fiecare situație specifică este determinată istoric. Iar creșterea literaturii nu-înseamnă doar dezvoltare și schimbare în cadrul limitelor fixe ale unei definiții fixe; limitele înseși se schimbă constant" (Mihail Bahtin, *The Dialogic Imagination*, trad. Mikhail Holquist și Caryl Emerson [Austin: University of Texas Press, 1981], p. 33).
38. *Ibidem*, pp. 321, 428, 338.
39. Jochen Hellbeck a susținut că informațiile primite despre „represiunea atotcuprinzătoare și uniformă a narațiunilor personale sunt astăzi contracarate de o sumă de documente personale din primul deceniu al puterii sovietice – jurnale, scrisori, autobiografii,

poezii – care au apărut din arhivele sovietice recent deschise. De fapt, jurnalele par să fi fost un gen literar popular în acea perioadă, mai ales în timpul domniei lui Stalin" (Jochen Hellbeck, *Revolution on My Mind: Writing a Diary Under Stalin* [Cambridge: Harvard University Press, 2006], p. 4). Vezi și lucrările fascinante ale Irinei Paperno despre jurnale. Lucrarea lui Igal Halfin despre autobiografii documentează în mod similar proliferarea narațiunilor personale în perioada respectivă. Igal Halfin, *Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial* (Cambridge: Harvard University Press, 2003).

40. Alexander Solzhenitsyn, *The First Circle*, trad. Thomas Whitney (New York: Harper and Row, 1968), p. 358.
41. Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 26.
42. Robert Conquest, *The Soviet Police System* (Londra: Bodley Head, 1968), p. 61. Legile RSFS Rusă, 1923, 27: 310. Prezența poliției secrete în cinematografie a fost departe de a fi efemeră. Cu o lună înainte de căderea lui Nicolae Ceaușescu, în decembrie 1989, scriitorul Stelian Tănase consemna în jurnalul său: „În cinematografe, agenții Securității, îmbrăcați în haine simple, asistă la toate spectacolele, la pândă pentru a-l înșfăca pe cel care comentează împotrivă [regimului]" [Stelian Tănase, *Acasă se vorbește în șoaptă: Dosar & Jurnal din anii târzii ai dictaturii* (București: Compania, 2002), p. 173.]
43. *Cekist* este un apelativ obișnuit pentru un agent al poliției secrete sovietice.
44. Relatarea din acest paragraf, despre cariera timpurie a lui Ermler, se bazează mai ales pe Fridrikh Ermler, „Kak ia stal rejisserom", *Iskusstvo kino*, nr. 9 (1927); Denise J. Youngblood, „Fridrikh Ermler and the Social Problem Film", în Youngblood, *Movies for the Masses*, pp. 100-101, 151.
45. Soția lui Ermler a mărturisit că soțul ei vorbea mult și cu deosebită mândrie despre activitatea lui la CEKA. Fridrikh Ermler, *Dokumenti, stat'i, vospominaniia* (Leningrad: „Iskusstvo" leningradskoe otd-nie, 1974), p. 327.
46. *Ibidem*, p. 328.
47. Youngblood, „Fridrikh Ermler and the Social Problem Film", p. 151.
48. V. Fomin, *Kino i vlast': sovetskoe kino 1965-1985 gody* (Moscova: „Materik", 1996), p. 95.
49. Ermler, *Dokumenti, stat'i, vospominaniia*, p. 328.
50. Dat fiind că Ungaria nu a intrat în sfera acestui studiu, concentrat pe Uniunea Sovietică și România, am analizat aceste filme într-un eseu separat. Filmele Ministerului de Interne care prezintă în mod specific pregătirea agenților de securitate ai statului fac subiectul filmului documentar al lui Zsigmond Gábor Papp, *La vie d'un espion* (2004).
51. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
52. Mark Sanders, „Reading Lessons", *Diacritics*, vol. 29, nr. 3, toamna 1999, p. 4. Pentru mai multe informații despre potențialul și capcanele unor astfel de lecturi retorice, vezi și Thomas Keenan, *Fables of Responsibility* (Stanford: Stanford University Press, 1997), Gayatri Spivak, „The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives", *History and Theory*, vol. 24, nr. 3, octombrie 1985.

53. Robert Darnton, „A Police inspector sorts His Files: The Anatomy of the Republic of Letters", în *The Great Cat Masacre and Other Episodes in French Cultural History* (New York: Vintage Books, 1985), p. 157.
54. Pentru o introducere recentă despre și o bibliografie privind utilizarea documentelor de poliție în cercetarea istorică și dincolo de ea, vezi Amy Gilman Srebnick, „Does the Representation Fit the Crime?", în *Culture and Crime: An Historical Perspective*, ed. Amy Gilman Srebnick și René Lévy (Aldershot: Ashgate, 2005). Pentru un studiu de pionierat privind relația dintre lege și literatură în Rusia secolelor al XIX-lea și XX, vezi Harriet Murav, *Russia's Legal Fictions* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998).
55. Cel mai citat model pentru statutul de autor colectiv este probabil Maxim Gorky *et al.*, Belomor: *An Account of the Construction of the New Canal Between the White Sea and the Baltic Sea* (New York: H. Smith and R. Haas, 1935). Așa cum voi demonstra ulterior în analiza mea asupra acestui text, nu este un lucru accidental că acest „exemplu" oficial de „«compoziție de grup» vorbește despre soarta deținutului politic" (*Ibidem*, p. 5).
56. Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka*, pp. 15-16.
57. *Ibidem*, p. 100.
58. Christopher Andrew și Vasili Mitrokhin, *The Sword and the Shield: The Mitrokhin Archive and the Secret History of the KGB* (New York: Basic Books, 1999).
59. Câteva instrucțiuni dedicate exclusiv departamentului de registratură și arhivare au fost redactate în 1951, când Securitatea a constatat că acest departament trebuia îmbunătățit. Direcțiunea Generală a Siguranței Statului, „Instrucțiuni asupra înființării cartotecii pentru urmărirea executării lucrărilor, 30.III.1951", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității;* Ministerul Afacerilor Interne, „Instrucțiuni pentru organizarea și funcționarea Birourilor și Secțiilor de Evidență din cadrul Regiunilor de Securitate, 1951", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*; D.G.S.S. Evidență, „Completare la instrucțiuni pentru organizarea și funcționarea Birourilor și Secțiilor de Evidență din cadrul Regiunilor de securitate, 1951", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității.* După această dată, instrucțiunile privind evidența și arhivarea au fost organizate adesea ca secțiuni separate, în cadrul unor documente mai ample. Ministerul Afacerilor Interne, „Ordinul Ministrului Afacerilor interne al RPR nr. 85 și Instrucțiunile privind supravegherea operativă a organelor MAI, 1957", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, p. 425; Ministerul Afacerilor Interne, „Instrucțiuni nr. 144 privind munca organelor Ministerului Afacerilor Interne pentru asigurarea păstrării secretului de stat, 1959", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, pp. 433-434; Ministerul de Interne, „Sistemul informațional al Departamentului Securității Statului, 1984", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*; Departamentul Securității Statului, „Instrucțiuni N D-00180-1987", pp. 652-664.
60. Ministerul Afacerilor Interne, „Instrucțiuni pentru organizarea", pp. 255-265.
61. Ministerul Afacerilor Interne, „Directiva privind organizarea evidenței operative de către organele Securității Statului, a elementelor dușmănoase din Republica Populară Română", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, pp. 257-258, 266.
62. Ministerul Afacerilor Interne, „Instrucțiuni pentru organizarea", p. 255.

63. Ministerul Afacerilor Interne, „Directiva asupra organizării evidenței", p. 248. O adăugire la acest document se ocupă pe larg tocmai de modul în care arhivistul semnalează materialele nefolosite sau incomplet folosite și deci subiectele neluate în calcul pentru noile dosare. Citând cele șase pagini din documentul anterior care cuprind aceste recomandări, se mai adaugă alte două pagini, cu instrucțiuni detaliate pe subiectul respectiv. D.G.S.S. Evidență, „Completare la instrucțiuni", pp. 288-289.
64. Ministerul Afacerilor Interne, „Directiva asupra organizării evidenței", p. 239.
65. Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", în *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1988), p. 242.
66. Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka*, p. 27.
67. *Ibidem*, p. 111.
68. Evgeniia Ginzburg, *Journey into the Whirlwind*, trad. Paul Stevenson și Max Hayward (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1995), p. 68.
69. Benjamin, „Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", p. 242.
70. Pentru un studiu aprofundat și critic privind acuzația de teatralitate în receptarea proceselor-spectacol, vezi Cassiday, *Enemy on Trial*. Pentru un alt studiu excelent despre procesele de propagandă, vezi Elizabeth A. Wood, *Performing Justice: Agitation Trials in Early Soviet Russia* (Ithaca: Cornell University Press, 2005).
71. Walter Benjamin, *Moscow Diary*, trad. Richard Sieburth (Cambridge: Harvard University Press, 1986), pp. 49-50.
72. Benjamin, „Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", p. 242.
73. Ginzburg, *Journey into the Whirlwind*, p. 68.
74. Jacques Rossi, *The Gulag Handbook [Spravocinik po Gulagu]* (Londra: Overseas Publications, 1987), p. 100.
75. Carmen Bragaru, *Dinu Pillat: un destin împlinit* (București: Style, 2000), p. 205. Biograful lui Pillat ține cont de exemplul lui și dezvăluie foarte convingător urmele de tortură în dosarul personal al lui Pillat. *Ibidem*, pp. 205-207, 212-213.
76. Arnold Mesches, „The FBI Files", MOMA Affliate, *PS. 1 Contemporary Art Center*, Long Island City, Queens, New York, septembrie 2002 – februarie 2003. Îi mulțumesc lui Amy Powell pentru că mi-a atras atenția asupra lucrării lui Mesches.
77. Arnold Mesches, „The FBI Files", http://www.artistsnetwork.org/news6/news252.html#NYtimes.
78. James Osterburg și Richard Ward, *Criminal Investigation: A Method for Reconstructing the Past* (Cincinnati: Anderson, 2000), p. 370.
79. Mesches, „FBI Files".
80. Pentru informații suplimentare despre expoziție, vezi catalogul: Thomas E. Levin *et al.* (ed.), *Ctrl (space): Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Cambridge: MIT Press, 2002); Eleanor Heartney, „Big Brother is Being Watched, by Artists", *New York Times*, 6 ianuarie 2003, pp. 37-38.
81. Heartney, „Big Brother is Being Watched", p. 38.
82. Svetlana Boym, „Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky și Hannah Arendt", *Poetics Today* 26, nr. 4 (2005), p. 587; Boym, *Another Freedom* (Chicago: University of Chicago Press, 2010).
83. Boym, „Poetics and Politics of Estrangement", pp. 605, 583.
84. Shentalinskii, *Arrested Voices*, p. 28.

85. Osip Mandelștam, „Șum vremeni", în *Sobranie socinenii* (Moscova: Art-Biznes, 1993), p. 352.
86. Osip Mandelshtam, *The Noise of Time: The Prose of Osip Mandelstam*, trad. Clarence Brown (New York: Penguin, 1986), p. 73.
87. *Ibidem*, p. 74.
88. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Oxford University Press, 1990), p. 13.
89. *Ibidem*, p. 27. Critica lui Eagleton reconsideră aici viziunea lui Max Horkheimer despre estetică – formă de „represiune internalizată", care „inserează forța socială mai profund în organismele celor pe care îi subjugă, operând astfel ca o modalitate total eficientă de hegemonie politică" (Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, p. 28).
90. „Estetica [...] exemplifică noi forme de autonomie și autodeterminare, transformând relațiile dintre lege și dorință, moralitate și cunoaștere, remodelând legăturile dintre individ și totalitate și reconsiderând relațiile sociale pe baza cutumei, afectului și simpatiei [...] dacă estetica este o chestiune periculoasă și ambiguă, motivul este că [...] există ceva în organism care se poate revolta împotriva puterii care o înscrie; și acel impuls nu poate fi eradicat decât prin extirparea odată cu el și a capacității de a certifica puterea însăși" (Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, p. 28).
91. Caygill susține că, deși Baumgarten se consideră un partizan apropiat al lui Christian Wolff, al cărui sistem oferă justificarea filosofică pentru statul polițienesc german, „estetica lui Baumgarten mergea dincolo de Wolff". Într-adevăr, odată ce implicațiile revoluționare din estetica lui Baumgarten au fost dezvoltate în lucrările lui Herder și Kant, estetica s-a dovedit a fi buturuga de care s-a împiedicat justificarea filosofică a lui Wolff pentru statul polițienesc. Howard Caygill, „Aesthetic and the Police-State", în *The Art of Judgement* (Londra: Blackwell, 1989), pp. 141-148.
92. Mandelshtam, *Noise of Time*, pp. 109-110.
93. *Ibidem*, p. 74.
94. Osip Mandelștam, „Mi jivem, pod soboiu ne ciuia strani", în *Strofi veka* (Minsk: Poligraf, 1995).
95. D.A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley: California University Press, 1988), p. 1. Expresia „cel mai liber, cel mai ilegal" îi aparține lui André Gide și este citată de D.A. Miller ca fiind concepția dominantă despre roman, pe care își propune să o pună la îndoială.
96. Pentru elaborarea conceptului de „împărtășire a sensibilului", vezi Jacques Rancière, *Politique de la littérature* (Paris: Galilée, 2007), pp. 12, 23; Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Londra: Continuum, 2004), pp. 12-13. Deși conceptul lui Rancière despre „(re)împărtășirea sensibilului" a reprezentat o minunată inspirație pentru lucrarea mea, conceptul meu despre estetica din perioada sovietică este destul de independentă în raport cu noțiunea sa de „regim estetic", pe care el îl consideră „adevăratul nume pentru ceea este incoerent etichetat ca «modernitate»" și pe care îl definește în opoziție cu „regimul poetic", pus la îndoială de regimul estetic din secolul al XVIII-lea. Rancière, *Politics of Aesthetics*, pp. 20-24; Jacques Rancière, „What Aesthetics Can Mean", în *From an Aesthetic Point of View: Philosophy, Art, and the Senses*, ed. Peter Osborne (Londra: Serpent's Tail, 2000), pp. 20-23.

97. Pentru o discuție revelatoare despre importanța diferenței dintre cuvinte și strigătele de durere în (re)împărțirea sensibilului, vezi teza lui Rancière despre cum, „într-o oarecare privință, orice activitate politică este un conflict pentru a decide ce este un cuvânt și un strigăt, pentru retrasarea granițelor sensibilului, prin care este atestată capacitatea politică" (Rancière, *Politique de la littérature*, p. 12).
98. Dennis Deletant, *Ceaușescu and the Securitate: Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989* (Londra: Hurst, 1995), pp. 20, 54-56.
99. Vezi Mariia Shneerson, „Sila mastera i bessilie vlastelina: Bulgakov i Stalin", *Grani*, nr. 167 (1993).

## 1

## Biografii arestate

O versiune mai veche a acestui capitol a fost publicată în Cristina Vatulescu, „Arresting Biographies: The Secret Police File in the Soviet Union and Romania", *Comparative Literature* vol. 56, nr. 3 (2004). Versiunea actuală a fost extinsă și mult revizuită.

1. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p. 4.
2. *Ibidem*, pp. 2-4; Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (New York: Pantheon Books, 1972), pp. 128-131.
3. Pentru cei care au luptat pentru deschiderea arhivelor, Comisia Gauck din Germania a devenit idealul râvnit și imposibil de atins fără sprijinul populației, al guvernului și fără susținerea materială disponibile în Germania.
4. Luptele pentru putere duse în jurul arhivelor și diferitele formulări și implementări ale legilor lustrației în Ungaria, Republica Cehă și Polonia sunt documentate în Monika Nalepa, „The Power of Secret Information: Transitional Justice After Communism" (Ph.D. diss., Columbia University, 2005).
5. Pentru descrierea țară cu țară a istoriei lustrației în Europa de Est și Rusia, vezi Flavinia Stan (ed.), *Transitional Justice in Eastern Europe and the Former Soviet Union: Reckoning with the Communist Past* (Londra: Routledge, 2009) și Mark S. Ellis, „Purging the Past: The Current State of Lustration Laws in the Former Communist Bloc", *Law and Contemporary Problems*, vol. 59, nr. 4 (1996), pp. 181-196. Pentru o colecție cuprinzătoare de documente despre legea lustrației, vezi Neil Kritz (ed.), „Transitional Justice: How Emerging Democracies Reckon with Former Regimes" (Washington: U.S. Institute of Peace Press, 1995).
6. Legea nr. 187, 7 decembrie 1999, http://www.CNSAS.ro/main.html.
7. Pentru o analiză amănunțită a lipsurilor din CNSAS, vezi Lavinia Stan, „Spies, Files and Lies: Explaining the Failure of Access to Securitate Files", *Communist and Post-Communist Studies*, vol. 37, nr. 3 (2004), pp. 341-359.
8. Cristina Anisescu *et al.* (ed.), *„Partiturile" Securității: Directive, ordine, instrucțiuni (1947-1987)* (București: Nemira, 2007). Alte culegeri valoroase de documente sunt: Constantin Aioanei *et al.*, *Cartea albă a Securității: istorii literare și artistice, 1969-1989* (București: Editura Presa Românească, 1996); Dan Cătănuș *et al.* (ed.), *Intelectuali români în arhivele comunismului* (București: Nemira, 2006). Vezi și Cristian Troncotă,

*Istoria serviciilor secrete românești: De la Cuza la Ceaușescu* (București: Editura Ion Cristoiu, 1999). Acest studiu ilustrează poziția SRI față de trecut, în încercarea de a minimaliza abuzurile poliției secrete, drept erori temporare în decursul unei istorii în general meritorii a serviciilor secrete românești.

9. Ellis, „Purging the Past", p. 195.
10. Decret privind activitățile Partidului Comunist al Republicii Federative Ruse (nr. 169) (6 noiembrie 1991), republicat în Kritz, „Transitional Justice", p. 434.
11. Nikita Petrov, „Politika rukovodstva KGB v otnoșenii arhivnogo dela bila prestupnoi...", *Karta (Riazan: Nezavisimii istoriceskii jurnal) 1* (1993).
12. Arsenii Roginskii și Nikita Ohotin, „Die KGB Archive ein Jahr nach dem Putsch von August 1991", în *Russland heute: von innen gesehen. Politik, Recht, Kultur*, ed. Arsenii Roginskii (Bremen: Temmen,1993).
13. Vitalii Șentalinski, *Rabi svobodi: v literaturnih arhivah KGB* (Moscova: Parus, 1995); Șentalinski, *Donos na Sokrata* (Moscova: „Formika-s", 2001).
14. Textul integral al legii se găsește în Kritz, „Transitional Justice", pp. 797-807.
15. Serghei Eremeev, „Što hranit'sia v arhivah FsB?", *Novosti razvedki i kontrrazvedki*, 1 octombrie 2003, p. 10.
16. De exemplu, colaborarea dintre văduva lui Andrei Saharov, Elena Bonner și Yale University Press a rezultat în publicarea unor selecții din dosarul fostului disident: Joshua Rubenstein și Alexander Gribanov, *The KGB File of Andrei Sakharov* (New Haven: Yale University Press, 2005).
17. Vezi, de exemplu, remarcabila serie a Universității Yale: *Annals of Communism*. O colecție fascinantă de rapoarte ale poliției secrete către conducerea de la Kremlin, despre atitudinea intelectualilor, a fost publicată în Katerina Clark *et al.* (ed.), *Soviet Power and Culture, 1917-1953* (New Haven: Yale University Press, 2007). Pentru importante materiale ale poliției secrete despre Marea Teroare, vezi Arch Getty și Oleg Naumov, *The Road to Terror: Stalin and the Self-Destruction of the Bolsheviks, 1932-1939* (New Haven: Yale University Press, 1999). Institutul Hoover deține documente neprețuite emise de poliția secretă, ca Fondul R-393, o colecție de documente NKVD, în cea mai mare parte administrative, despre activitatea de început a poliției secrete. Fondul R-393 (Comisariatul Poporului pentru Afaceri Interne al RSFSR, 1917-1930). De un interes asemănător este și Fondul R-4042 (Administrația Centrală a Locurilor de Detenție ale Comisariatului Poporului pentru Afaceri Interne al RSFSR [NKVD RSFSR], 1922-1930).
18. V.V. Doroșcenko și V.M. Cebrikov, *Istoriia sovetskih organov gosudarstvennoi bezopasnosti: ucebnik* (Moscova: Vișaia Krasnoznamennaia Škola KGB, 1977). Textul integral este disponibil la https://sites.fas.harvard.edu/~hpcws/istoria1.pdf.
19. Peter Holquist, „Constructing a New Past: The Soviet Experience in Post-Soviet Historiography" (lucrare prezentată la Conferința „Russia at the End of the Twentieth Century", Stanford University, 1998).
20. Este de notorietate faptul că funcțiile din actuala administrație sunt în majoritate ocupate de foștii colegi ai lui Vladimir Putin de la Biroul KGB din Leningrad.
21. Pentru o deconstrucție a miriadelor de fantezii din jurul arhivelor, vezi Derrida, *Archive Fever*.

22. Astfel, circa o treime din scurta istorie a arhivelor Securității, disponibilă pe website-ul SRI, este dedicată distrugerii sau lipsei dosarelor. Serviciul Român de Informații, „Istoricul arhivelor fostei Securități", http://www.sri.ro.
23. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (Londra: Verso, 1983), p. 43.
24. Bertillon este adeseori considerat părintele antropometriei și fotografiei judiciare. Vezi studiile sale: Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique: instructions signalétiques* (Melun: Typographie-Lithographie Administrative, 1885); *La photographie judiciaire: avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques* (Paris: Gauthier-Villars, 1890).
25. Rusia apare aliniată la aceste evoluții mondiale. O bază de date (o înregistrare a fotografiilor infractorilor) exista deja la Moscova încă din 1867, precedată doar de colecția de la Danzig, din 1864. Hans Gross, *Handbuch für Untersuchungsrichter als System der Kriminalistik* (München: J. Schweitzer, 1914), p. 459.
26. Citat în Dariusz Tolczyk, *See No Evil: Literary Cover-Ups and Discoveries of the Soviet Camp Experience* (New Haven: Yale University Press, 1999), p. 19.
27. Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii* (Cluj: Dacia, 1997), p. 240.
28. Anthony Olcott, *Russian Pup: The Detektiv and the Russian Way of Crime* (Oxford: Rowman and Littlefeld, 2001), p. 44.
29. Jochen Hellbeck, *Revolution on My Mind: Writing a Diary Under Stalin* (Cambridge: Harvard University Press, 2006), p. 30.
30. Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p. 45.
31. *Ibidem.*
32. John Bender, *Imagining the Penitentiary* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. 22-23.
33. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage Books, 1979), p. 252.
34. Peter Becker susține că în secolul al XIX-lea criminaliștii germani au folosit biografia pentru a-l descrie pe *Gauner*, criminal de profesie și răufăcător voluntar, și genealogiile pentru a descrie criminalul degenerat sau înnăscut. Peter Becker, „Criminological Language and Prose from Late Eighteenth to the Early Twentieth Century", în *Crime and Culture: An Historical Perspective*, ed. Amy Gilman Srebnick și René Lévy (Aldershot: Ashgate, 2005), pp. 32-33. În alte părți ale Europei se pare că a existat un adevărat amestec al acestor narațiuni, în încercarea criminaliștilor de a descrie infractorii. În timp ce teoriile despre infracționalitatea înnăscută au fost în final înlocuite de abordările mai sociologice asupra acestor aspecte, în practică pare să fi existat un amestec semnificativ și dialoguri între diferitele abordări criminologice. Cesare Lombroso, cel mai renumit adept al teoriei criminalității înnăscute, și-a mărturisit, de exemplu, admirația față de Alphonse Bertillon, părintele poliției moderne. Christian Phéline, „L'image accusatrice", *Les Cahiers de la Photographie*, nr. 17 (1985), p. 72. În unele cazuri, o singură persoană putea reprezenta curente criminologice foarte diferite, așa cum a fost cazul lui Francis Galton, care a fost unul dintre primii susținători ai eugeniei, dar și inventatorul amprentării. Allan Sekula, „The Body and the Archive", *October*, vol. 39, nr. 4 (1986), pp. 34-50.

35. Sekula, „Body and the Archive", pp. 30, 33-35.
36. Pentru o istorie a amprentei, vezi Simon A. Cole, *Suspect Identities: A History of Fingerprinting and Criminal Identification* (Cambridge: Harvard University Press, 2001).
37. Sekula, „Body and the Archive", p. 10.
38. A. Grigoriev a susținut că punctul de pornire cel mai obișnuit pentru un dosar era un denunț. A. Grigoriev, „Investigative Methods of the Secret Police", în *The Soviet Secret Police*, ed. Simon Wolin și Robert Slusser (New York: Frederock A. Praeger, 1957), p. 229. Sheila Fitzpatrick citează o cercetare mai recentă, care demonstrează că „majoritatea denunțurilor din dosarele de investigații sunt declarații obținute de poliție în procesul de anchetă și doar câteva sunt «semnalări» benevole din partea membrilor audienței" (Sheila Fitzpatrick, „Signals from Below: Soviet Letters of Denunciations of the 1930", în *Accusatory Practices: Denunciation in Modern European History*, ed. Sheila Fitzpatrick și Robert Gellately [Chicago: University of Chicago Press, 1997], p. 88). Tot Fitzpatrick a scris că, spre sfârșitul anilor 1920, regimul a decis să pedepsească „întregi categorii de dușmani, mai ales pe culaci și pe nepmeni") (*Ibidem*, p. 87).
39. Igal Halfin, *Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial* (Cambridge: Harvard University Press, 2003), p. 246.
40. Ministerul Afacerilor Interne, „Directiva asupra organizării evidenței operative de către organele Securității Statului, a elementelor dușmănoase din Republica Populară Română", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, pp. 238-241.
41. *Ibidem*, p. 239.
42. *Ibidem*, pp. 238-241. Este foarte probabil ca, la începutul existenței ei, Securitatea să se fi bazat mai ales pe liste cuprinzând categorii întregi de oameni care aveau să primească dosare și adeseori să fie arestați; pe măsură ce aceste liste au fost „prelucrate", Securitatea a început să se sprijine mai mult pe propriile investigații și pe materialele de arhivă, precum și pe propria rețea de informatori, tot mai mare, ca sursă pentru deschiderea de dosare. În ambele cazuri, identificarea nu era decât o parte minoră a acțiunii de prelucrare pe care poliția o făcea pentru suspecții ei.
43. Este semnificativ faptul că notele interne ale Securității detaliază procedurile de identificare numai pentru un tip de dosar (departe de a fi unul obișnuit), dosarul de urmărire pe țară, care se referea la „infractorii de stat care dispăruseră" de pe radarul Securității și „care încercau să scape de arestare sau care evadaseră din închisoare". În instrucțiunile privind redactarea dosarelor suspecților sau informatorilor obișnuiți nu sunt menționate procedurile de identificare, de exemplu, semnalmentele, existând în schimb un accent puternic pe caracterizarea detaliată. *Ibidem*, pp. 236-246.
44. *Ibidem*, p. 241.
45. *Ibidem*, pp. 239-241.
46. *Ibidem*, p. 244.
47. Cristina Anisescu, „Evidențele și arhivele Securității", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, p. 44.
48. „Terminologiia i sleng spetssludzb", http://www.agentura.ru/library/vocabulair.
49. *Ibidem*. O scurtă descriere a „transformării" *delo-formuliar* în *sledstvennoe delo* se găsește în L. Belkovets, „Sudbi spetsposelentsev v arhivnih dokumentah", Memorial Foundation, http://old.memo.ru/history/nem/Chapter4.htm. Regula ca dosarele de

anchetă să fie păstrate în coperte separate apare în Ministerul Afacerilor Interne, „Instrucțiuni pentru organizarea și funcționarea Birourilor și Secțiilor de Evidență din cadrul Regiunilor de Securitate, 1951", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, p. 259. Dosarele continuau uneori și după ce ancheta se încheia, cu documentele proceselor și înegistrările din lagăr. Dat fiind că abia acum am început să am acces la astfel de dosare, studiul de față nu le include și pe acestea.

50. O listă a conținutului tipic al unui dosar de supraveghere a fost detaliată în Ministerul Afacerilor Interne, „Directiva asupra organizării evidenței", pp. 242-243. Dosarele scriitorilor români Lucian Blaga, Stelian Tănase și Nicolae Steinhardt conțin exemplele cele mai instructive de înregistrări de supraveghere, parțial publicate până la această dată. Dorli Blaga și Ion Bălu, *Blaga supravegheat de Securitate* (Cluj: Biblioteca Apostrof, 1999); Stelian Tănase, *Acasă se vorbește în șoaptă: Dosar & Jurnal din anii târzii ai dictaturii* (București: Compania, 2002); Silviu Moldovan *et al.* (ed.), *Nicu Steinhardt în dosarele Securității 1959-1989* (București: Nemira, 2005).
51. Cristina Anisescu, „«Partiturile» agenturii", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, p. 19.
52. *Ibidem*, pp. 18-19.
53. Direcțiunea Regională a Securității Poporului, „Ordin Circular nr. 399 din 23 decembrie 1948", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, p. 191. Acest document timpuriu al Securității este deosebit de edificator, întrucât oferă un opis pentru dosarul de informator și pentru DUI. Un lung document din 1987 descrie mai detaliat categoriile de informatori, opisul dosarelor de informatori și oferă formulare în alb pentru angajamentul informatorului și al susținătorului. Departamentul Securității Statului, „Instrucțiuni N. D-00180-1987", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*.
54. Direcțiunea Generală a Siguranței Statului, „Organizarea, încadrarea și funcționarea Direcțiunii Generale a Siguranței Statului (1947)", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, p. 168.
55. *Ibidem*.
56. Direcțiunea Regională a Securității Poporului, „Ordin Circular", p. 192.
57. *Ibidem*.
58. *Dosar de urmărire informativă nr. 49342, I 207*, Fond informativ (ACNSAS), 11:34.
59. Vitalii Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka: retour dans les archives littéraires du K.G.B.* (Paris: R. Laffont, 1996), p. 50.
60. Mikhail Bulgakov, *Master i Margarita* (Moscow: Act, 1999), p. 10.
61. Direcțiunea Regională a Securității Poporului, „Ordin Circular", p. 191.
62. N. Ezhov, „Operativnii prikaz narodnogo komissara vnutrennix del S.S.S.R No. 00447 ob operatsii po repressirovaniiu bivșih kulakov, ugolovnikov i dr. antiso-vetskih elementov", Krasnoiarskoe Obșcestvo Memorial, http://www.memorial.krsk.ru/DOKUMENT/USSR/370730.htm.
63. Grigoriev, „Investigative Methods of the Secret Police", p. 229.
64. Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka*, p. 23; Șentalinskii, *Rabi svobodi*, p. 28.
65. Pentru o analiză fascinantă a procesului prin care „viața unei femei a fost construită și reconstruită (de ea însăși) și deconstruită de NKVD", pe baza unei lecturi a *autobiografia* de la locul de muncă și a dosarului de anchetă, vezi Sheila Fitzpatrick, „The Two Faces of Anastasia: Narratives and Counter-Narratives of Identity in Stalinist

Everyday Life", în *Everyday Life in Early Soviet Russia*, ed. Christina Kiaer și Eric Naiman (Bloomington: Indiana University Press, 2005).

66. Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka*, p. 53.
67. David T. Hawkings, *Criminal Ancestors* (Stroud: Sutton 1996), pp. i-ii.
68. Această secțiune se referă la perioada stalinistă în Uniunea Sovietică și în România. Dosarele de tip stalinist au supraviețuit în România până în 1962, când deținuții politici au început să fie amnistiați, iar arestările s-au împuținat drastic.
69. Pentru un studiu interesant despre începuturile aparatului de supraveghere în Uniunea Sovietică (1918-1924), vezi Izmozik, *Glaza i uși rejima*, mai ales părțile 4 și 6. Izmozik se concentrează mai ales pe rapoartele despre starea de spirit a populației, înregistrate de CEKA pentru largi categorii de persoane, cum ar fi membrii partidelor politice, intelectualitatea sau personalul militar.
70. Ejov, „Operativnîi prikaz".
71. Cea mai mare parte a dosarului de anchetă 419, ulterior reclasificat P-1252, pe care poliția secretă i l-a făcut lui Babel, este publicat în Serghei Povartsov, *Pricina smerti – rasstrel: kronika poslednih dnei Isaaka Babelia* (Moscova: Terra, 1996). Înregistrarea primului interogatoriu citat în acest paragraf este reprodusă la paginile 49-50.
72. Mihail Bahtin, *The Dialogic Imagination*, trad. Mikhail Holquist și Caryl Emerson (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 350.
73. *Ibidem*.
74. Povartsov, *Pricina smerti*, p. 106.
75. Șentalinskii, *Rabi svobodi*, pp. 43-52.
76. Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka*, p. 119; Șentalinskii, *Rabi svobodi*, p. 162.
77. Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka*, p. 229; Șentalinskii, *Rabi svobodi*, p. 307.
78. Halfin, *Terror in My Soul*, p. 231.
79. Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 43; Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975).
80. Bender, *Imagining the Penitentiary*, pp. 1-2, 210-213 și *passim*; Foucault, *Discipline and Punish*, p. 144.
81. Halfin, *Terror in My Soul*, p. 240.
82. *Ibidem*, p. 262.
83. *Ibidem*, p. 254. Nu este întâmplător că milioane de deținuți din lagărele staliniste se încadrau în același unic articol din Codul Penal – renumitul Articol 58, care se referea la „crimele contrarevoluționare" –, suficient de cuprinzător pentru a-i include atât pe Babel, cât și pe Ejov. Otto Pohl, *The Stalinist Penal System. A Statistical Study of Soviet Repression and Terror, 1930-1953* (Londra: McFarland, 1997), p. 19.
84. Amnistierea deținuților politici a avut loc între 1962 și 1964. Ceaușescu a ajuns la putere în 1965 și primii ani ai regimului său au adus „o relaxare a terorii", precum și o critică a exceselor represive ale trecutului. Dennis Deletant, *Ceaușescu and the Securitate: Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989* (Londra: Hurst, 1995), pp. 53, 70-82.
85. Așa cum s-a menționat în introducere, Dennis Deletant a documentat dezvoltarea Securității din România după modelul sovietic. Deletant susține că și după 1964, când conducerea României a devenit interesată să demonstreze o oarecare independență față de Moscova – așa cum a dovedit-o înlăturarea consilierilor sovietici

în 1964 și condamnarea de către Ceaușescu a invaziei sovietice în Cehoslovacia din 1968 –, poliția secretă din România nu a reformat modelul moștenit de la sovietici, iar relația dintre cele două servicii secrete a rămas una strânsă. *Ibidem*, pp. 20, 54-56. Dată fiind asemănarea dintre structura și dezvoltarea celor două servicii secrete, este probabil ca schimbările pe care le descriu, privind dosarele poststaliniste românești, să fi avut loc și în Uniunea Sovietică. Într-adevăr, fragmentele publicate din dosarele sovietice ale anilor 1960 și 1970 susțin aceste concluzii. Vezi, de exemplu, fragmentele din dosarele lui Soljenițîn, publicate în Michael Scammell, *The Solzhenitsyn Files: Secret Soviet Documents Reveal One Man's Fight Against the Monolith*, trad. Catherine A. Fitzpatrick (Chicago: Edition Q, 1995). Totuși, din cauza numărului insuficient de dosare personale poststaliniste ale poliției secrete disponibile cercetătorilor în versiunea lor completă, nu ne putem grăbi să tragem vreo concluzie înainte ca arhivele să devină accesibile.

86. *Dosar de urmărire informativă nr. 49342, I 207, Dosar penal nr. 118988, P 336*, vol. III (ACNSAS).
87. Pentru mai multe informații despre cazul Noica-Pillat, inclusiv fragmente din dosarele relevante ale poliției secrete și interviuri ale participanților la evenimente, vezi Stelian Tănase, *Anatomia mistificării* (București: Humanitas, 2003).
88. *Dosar de urmărire informativă nr. 49342, I 207* XI: 03.30.1989. Nu toate dosarele au o paginație coerentă. În cazul când numărul paginii nu a fost disponibil, voi trece data documentului.
89. Julie Petersen susține că „la începutul anilor 1970, dezvăluirile făcute de guvern și de presă au lăsat impresia că toată lumea spiona pe toată lumea și se prea poate să fi fost adevărat [...]. De îndată ce tehnologia miniaturală (a microfoanelor minuscule) a devenit disponibilă pe scară largă, se pare că a și ajuns să fie folosită pe larg" (Julie Petersen, *Understanding Surveillance Technologies: Spy Devices, Their Origins and Applications* [New York: CRC Press, 2001], pp. 2-38, 2-39).
90. *Dosar de urmărire informativă nr. 226083* (Dosarul de Securitate al lui Paul Goma) (ACNSAS).
91. *Dosar de urmărire informativă nr. 49342, I 207*, VII: 11.30.1972-12.10.72.
92. *Ibidem*, vol. X, XI.
93. *Ibidem*, vol. XI: 21.10.88.
94. Ministerul de Interne, „Extras din proiectul ordinului privind munca cu rețeaua informativă, 30.xi.1972", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, p. 66.
95. Rezultatul acestor prime luni de cercetare despre Preda sunt apoi rezumate într-o biografie vastă: *Dosar de urmărire informativă nr. 761423* (Dosarul de Securitate al lui Marin Preda) (ACNSAS), I: pp. 48-49.
96. *Ibidem*, II: p. 61.
97. *Ibidem*, I: p. 71.
98. Roland Barthes, „The Reality Effect", în *The Rustle of Language* (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 141-146.
99. Peter Holquist a susținut convingător că de la începutul regimului sovietic „supravegherea nu a fost un efort pasiv, de observare, ci unul activ, constructivist". „Întregul scop era să acționeze asupra oamenilor, pentru a-i schimba." Studiul lui Holquist se concentrează pe interesul intens manifestat la începuturile regimului sovietic pentru

supravegherea pe scară largă a populației, mai degrabă decât pe reglementarea polițienească personală. Peter Holquist, „«Information is the Alpha and Omega of our Work»: Bolshevik Surveillance in Its Pan-european Context", *Journal of Modern History*, vol. 69, nr. 3 (septembrie 1997), pp. 449 și urm.

100. Ministerul de Interne, „Instrucțiuni, 20.I.1973", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, pp. 588-590. Favorizarea prevenției și descrierea mai sus menționatelor măsuri preventive au fost reiterate în 1987 în Departamentul Securității Statului, „Instrucțiuni N. D-00190-1987", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile" Securității*, pp. 675-678.
101. Ministerul de Interne, „Instrucțiuni, 20.I.1973", p. 589.
102. Departamentul Securității Statului, „Instrucțiuni N. D-00180-1987", p. 651; Cristina Anisescu, „Glosar de termeni utilizați de Securitate", în Anisescu *et al.*, *„Partiturile Securității"*, p. 684. De exemplu, izolarea se număra printre scopurile principale declarate din dosarul de supraveghere al lui Steinhardt. *Dosar de urmărire informativă nr. 49342*, I 207, VII: p. 2.
103. Nicu Steinhardt, „Declarație", 14 decembrie 1972, IV, pp. 290-291.
104. *Ibidem*, IV, pp. 293-294.
105. Nicu Steinhardt, „Declarație", 16 decembrie 1972, IV, pp. 296-97.
106. *Ibidem*, IV, p. 300; document reprodus și în lucrarea *Nicu Steinhardt în dosarele Securității (1959-1989)*, ed. îngrijită de Clara Cosmineanu, Editura Nemira, București, 2005, pp. 154-156.
107. Ministerul Afacerilor Interne, „Directiva asupra organizării evidenței", p. 242.
108. Laura Engelstein, „Combined Underdevelopment: Discipline and the Law in Imperial and Soviet Russia", în *Foucault and the Writing of History*, ed. Jan Goldstein (Oxford: Blackwell, 1994), p. 224. Articolul lui Engelstein oferă o critică diferită și extrem de minuțioasă asupra lui Foucault, printr-o analiză a relației dintre lege, disciplină și puterea de stat în Rusia țaristă și în Uniunea Sovietică.

## Capitolul 2

## *Maestrul și Margareta*

1. Pentru rezumate generale excelente ale analizelor critice despre identificarea diferitelor influențe din roman, vezi Laura Weeks, „Introduction: 'What I Have Written, I Have Written'", în *The Master and Margarita: A Critical Companion*, ed. Laura Weeks (Evanston: Northwestern University Press, 1996); Andrew Barratt, *„The Master and Margarita* in Recent Criticism", *The Master and Margarita*, ed. Laura D. Weeks.
2. „Influence", în *Collins Essential Thesaurus* (New York: HarperCollins, 2006).
3. Boris Gasparov, „Iz nabliudenii nad motivnoi strukturoi romana M.A. Bulgakova *Master i Margarita*", *Slavica Hierosolimitana*, vol. 3 (1978), p. 203.
4. Mihail Bulgakov, *Master i Margarita* (Moscova: Act, 1999), p. 7.
5. Ivan îi șoptește lui Berlioz: „...ăsta nu-i turist străin, e spion. Vreun emigrant rus, strecurat pe șest în țară. Ia cere-i actele, că acuș o șterge...". Bulgakov, *Master and Margarita*, trad. Mirra Ginzburg (New York: Grove Press, 1996), p. 14. În tot acest capitol am folosit traducerile lui Ginzburg cu ușoare modificări; pentru citatele mai lungi sau importante, ofer și referințele din ediția în limba rusă de la Act., 1999.

6. *Ibidem*, 7. Bulgakov, *Master i Margarita*, p. 7. Citatul de față, ca și toate cele următoare din *Maestrul și Margareta* au fost preluate din ediția apărută la Editura Univers, 1970.
7. James Osterburg și Richard Ward, *Criminal Investigation: A Method for Reconstructing the Past* (Cincinnati: Anderson, 2000), p. 201.
8. Sheila Fitzpatrick, *Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia* (Princeton: Princeton University Press, 2005), p. 24.
9. Rubricile standard ale *slovesnii portret* sunt reproduse în dosarul importantului scriitor în limba idiș, Der Nister. Peter B. Maggs, *The Mandelstam and „Der Nister" Files: An Introduction to Stalin-Era Prison and Labor Camp Records* (Armonk: M.E. Sharpe, 1996), K-4/5.
10. Christian Phéline, „L'image accusatrice", *Les Cahiers de la Photographie*, nr. 17 (1985), p. 119.
11. Bulgakov, *Master and Margarita*, p. 348; Bulgakov, *Master i Margarita*, p. 376.
12. Bulgakov, *Master i Margarita*, p. 378.
13. Pentru o discuție strălucită despre grafomanie și grafomaniaci în context rusesc, vezi Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge: Harvard University Press, 1994), pp. 168-175.
14. *Belomor Canal*, cartea model a realismului socialist în vremea când Bulgakov scria *Maestrul și Margareta*, a fost scrisă de un astfel de hibrid de autori, compus din agentul de poliție secretă și comandant de lagăr Semen Firin și importanții scriitori sovietici Maxim Gorki și Leopold Averbah. Pentru acest volum masiv, 120 de scriitori, reprezentând elita literaturii sovietice, au fost solicitați pentru a (re)scrie povestea vieții unor deținuți din lagăr, povești schițate inițial de anchetatorii poliției secrete în dosarele personale. Bulgakov cunoștea bine proiectul Belomor, întrucât i se ceruse să participe la el și refuzase. Pretinsese că este obosit, dar poate că pur și simplu știa mai bine decât majoritatea care sunt provocările cu care trebuia să se confrunte lucrând cu proza unor agenți de poliție secretă. Cynthia Ann Ruder, *Making History for Stalin: The Story of the Belomor Canal* (Gainesville: University Press of Florida, 1998), p. 52.
15. Cu siguranță lecția i-a prins bine lui Șeinin, a cărui scurtă autobiografie, scrisă la vârsta de 15 ani, este definită de o primă frază, care subliniază tocmai rădăcinile scrierilor lui din categoria anchetelor criminalistice: „Multe sunt căile care îl duc pe un scriitor la literatură. A mea a început în Departamentul de Cercetări Criminalistice" (Lev Sheinin, *Diary of a Criminologist* [Honolulu: University Press of the Pacific, 2004], pp. 5, 10).
16. *Ibidem*, p. 12.
17. Boris Erjov, „Mozaika sud'bi sledovatelia șeinina", *Sait kluba vipusknikovMGU*, http://www.moscowuniversityclub.com/home.asp?artId=4375.
18. Boris Efmov, „Literaturno-prokuraturnii sintez", *Lehaim 84*, nr. 4 (1999).
19. *Ibidem*. Conform soției lui Babel, A.N. Pirojkova, Șeinin a fost în relații de strânsă amiciție cu Babel, pe care l-a vizitat până la arestarea acestuia din urmă, când Șeinin a făcut tot posibilul să se distanțeze de scriitorul căzut în dizgrație. L.I. Slavin *et al.*, *Vospominaniia o Babele* (Moscova: Izdvo Knijnaia Palata, 1989).
20. Vitalii Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka: retour dans les archives littéraires du K.G.B.* (Paris: R. Laffont, 1996), pp. 25-26.

21. „Cachet", în *The Oxford English Dictionary* (Oxford: Oxford University Press, 2008).
22. *Ibidem*.
23. Laura Weeks arată cum derutanta calitate de puzzle a romanului, „croit nu dintr-o singură pânză, ci îmbinat dintr-o varietate de genuri familiare", i-a preocupat pe critici de la apariția romanului și până azi. Weeks, „Introduction", p. 18.
24. Weeks oferă și o analiză cuprinzătoare a diferitelor încercări de a rezolva problema vocilor narative. *Ibidem*, pp. 27-33.
25. Edward E. Ericson, *The Apocalyptic Vision of Mikhail Bulgakov's* The Master and Margarita (Lewiston: E. Mellen, 1991), p. 11.
26. Așadar, atât Ritta Pittman, cât și Judith Mills explică ingenios discordanța dintre vocile narative, interpretând întregul roman ca pe un vis schizofrenic sau o halucinație a poetului Ivan Bezdomnii. Pentru o mai cuprinzătoare introducere în dezbaterile asupra problemei vocilor narative, vezi Barratt, „*Master and Margarita* in Recent Criticism", pp. 93-96.
27. J.A.E. Curtis, „Mikhail Bulgakov and the Red Army's Polo Instructor: Political Satire in *The Master and Margarita*", în *The Master and Margarita*, ed. Laura D. Weeks.
28. *Ibidem*, pp. 222-223.
29. *Ibidem*, p. 222. Pe aceeași pagină, Curtis citează un bun exemplu pentru un astfel de eufemism voalat: „«Du-l [plicul cu telegrame] tu personal. Să cerceteze cei de acolo», i-a spus Rimski lui Varionuha (p. 525). Varionuha nu are nevoie de alte instrucțiuni suplimentare unde să meargă și, când vede că nu mai revine, singura întrebare a lui Rimski este «La ce bun, pentru Dumnezeu?» (adică «De ce l-au arestat?»)".
30. *Ibidem*, p. 223.
31. D.G.B. Piper, „An Approach to *The Master and Margarita*", *Forum for Modern Language Studies*, vol. 7, nr. 2 (1971), p. 146; M.P. Lamperini, „Glosse al 23ismo capitolo del *Maestro e Margherita* di M.A. Bulgakov", în *Atti del Convegno „Michail Bulgakov"* (Milano: 1986), pp. 281-286. Citat în Curtis, „Mikhail Bulgakov and the Red Army's Polo Instructor", p. 218.
32. Curtis, „Mikhail Bulgakov and the Red Army's Polo Instructor", p. 223. Din nefericire, Curtis pare să considere această perspectivă o curiozitate fără importanță și nu mai acordă atenție amprentelor pe care le lasă poliția secretă asupra formei romanului, întorcându-se către cele lăsate asupra conținutului – adevăratul subiect al analizei sale.
33. Bulgakov, *Master and Margarita*, p. 5; Bulgakov, *Master i Margarita*, pp. 5-6. Pentru comparația dintre versiunile cenzurate și necenzurate ale romanului am folosit excelenta ediție Posev, unde pasajele anterior cenzurate sunt marcate în italice. Mikhail Bulgakov, *Master i Margarita* (Frankfurt: Posev, 1969).
34. Bulgakov, *Master and Margarita*, p. 5; *Ibidem*, pp. 5-6.
35. *Ibidem*, p. 132.
36. Stelian Tănase, *Acasă se vorbește în șoaptă: Dosar & Jurnal din anii târzii ai dictaturii* (București: Compania, 2002), pp. 158-159.
37. Bulgakov, *Master and Margarita*, p. 6.
38. *Ibidem*, p. 47.
39. *Ibidem*, p. 247.

40. *Ibidem*, p. 372.
41. Michael Holquist, „Corrupt Originals: The Paradox of Censorship", *PMLA*, vol. 109, nr. 1 (1994), p. 15.
42. Bulgakov, *Master and Margarita*, p. 160.
43. *Ibidem*, p. 161.
44. *Ibidem*, p. 162.
45. *Ibidem*, pp. 21-22; *Ibidem*, p. 22.
46. Marietta Chudakova și Edward Ericson sunt de acord că Bulgakov a manifestat un interes susținut pentru textele biblice apocrife, pe care le-a folosit extensiv în *Maestrul și Margareta*. Vezi Ericson, *Apocalyptic Vision*, pp. 24-43.
47. Bulgakov, *Master and Margarita*, p. 16.
48. Feodor Dostoievski, „Bratia Karamazovi", în *Sobranie sochinenii* (Moscova: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudojestvennoi literaturi, 1958), 10: 162, p. 169.
49. Ivan descrie mai grosolan această „metodă specială" ca minciună: „— Minți! Scopul tău este să mă convingi că ai o existență cu totul independentă și nu c-ai fi o fantasmagorie plăsmuită de mintea mea, așa cum tu însuți ai declarat adineauri (*Ibidem*, p. 166).
50. *Ibidem*, 10: 151.
51. Catharine Theimer Nepomnyashchy, „Interview with Andrei Siniavskii", *Formations 6*, nr. 1 (1991), pp. 9, 20.
52. T.R.N. Edwards, *Three Russian Writers and the Irrational: Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), p. 138.
53. Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trad. Richard Howard (Ithaca: Cornell University Press, 1975), p. 34.
54. Circumstanțele descoperirii jurnalului în arhivele fostului KGB și ale publicării lui în 1990 sunt descrise în Viktor Losev, „Bessmertie – tihii svetlii breg", în *Dnevnik Mastera i Margariti* (Moscova: Vagrius, 2001), pp. 10-12; Vitalii Shentalinskii, *Arrested Voices: Resurrecting the Disappeared Writers of the Soviet Regime*, trad. John Crowfoot (New York: Free Press, 1996), pp. 15-16. Scrisoarea lui Bulgakov către OGPU, copia scrisorii lui către guvern, subliniată de Iagoda, și o notă a unui informator despre „multele discuții" pe care le-a provocat scrisoarea „în cercurile intelectuale și literare" se găsesc în Shentalinskii, „The File on Mikhail Bulgakov", în *Arrested Voices*.
55. Shentalinskii, „Under the Heel", în *Arrested Voices*, pp. 73, 83.
56. O renumită ilustrare a pericolelor narațiunii la persoana întâi se găsește în procesul lui Andrei Siniavski. Procurorul nu a ținut cont de minuțios construita ambiguitate a vocii narative din textul lui Siniavski „Ce este realismul socialist?", încăpățânându-se să trateze autorul și naratorul drept una și aceeași persoană, atribuindu-i autorului toate comentariile defăimătoare din text. Soarta lui Siniavski depindea de abilitatea lui de a transmite un aspect cel mai adesea prezentat în primele ore de literatură: diferența dintre autor și narator. Drept consecință, a făcut eforturi pentru a atrage atenția asupra jocului complex și cu adevărat derutant al vocilor narative din text. Dar judecătorul nu a înțeles ideea (nu a vrut să o facă) și Siniavski a fost condamnat la cinci ani într-un lagăr de muncă. Pentru o relatare detaliată a procesului Siniavski/Daniel, vezi Aleksandr Ginzburg și S.F.S.R. Verhovnii sud, *Belaia kniga po delu A. Siniavskogo i Iu. Danielia* (Frankfurt: Posev, 1967).

57. Edythe C. Haber, *Mikhail Bulgakov: The Early Years* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), pp. 5-7.
58. Shentalinskii, „Under the Heel", p. 121.
59. *Ibidem*, p. 121.
60. *Ibidem*, p. 93.
61. Bulgakov, *Master and Margarita*, p. 3; *Ibidem*, p. 3.
62. *Ibidem*, p. 3.
63. *Ibidem*, p. 5.
64. *Ibidem*, p. 186.
65. *Ibidem*, pp. 376-378.
66. *Ibidem*, p. 181.
67. *Ibidem*, p. 182.
68. *Ibidem*, p. 311.
69. *Ibidem*, p. 377.
70. Mihail Bulgakov, *Sobace serdtse* (Moscova: EKSMO-PRESS, 2000), p. 377.
71. Curtis, „Mikhail Bulgakov and the Red Army's Polo Instructor", p. 223.
72. Bulgakov, *Sobace serdtse*, p. 334.
73. *Ibidem*.
74. Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii* (Cluj: Dacia, 1997), p. 3.
75. Vitalii Șentalinskii, *Rabi svobodi: v literaturnih arhivah KGB* (Moscova: Parus, 1995), p. 113.
76. Prima versiune, încă incompletă, a fost publicată în *Teatr*, nr. 2 (1990); o versiune actualizată se găsește în Mihail Bulgakov și Elena Bulgakova, *Dnevnik Mastera i Margariti* (Moscova: Vagrius, 2001), pp. 15-127.

## Capitolul 3

## Filmul se joacă de-a poliția secretă

1. Natalia Nussinova, „The Soviet Union and the Russian Émigrés", în *The Oxford History of World Cinema*, ed. Geoffrey Nowell-Smith (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 167.
2. Dziga Vertov, „Kiev 1 sept. 28g chelovek s kinoapparatom", în *Dziga Vertov: die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, ed. Thomas Tode *et al.* (Viena: Synema, 2006), p. 72. Îi sunt recunoscătoare lui Yuri Tsivian pentru această referință.
3. Lilya Kaganovsky, „Visual Pleasure in Stalinist Cinema: Ivan Pyriev's *The Party Card*", în *Everyday Life in Soviet Russia*, ed. Eric Naiman și Christina Kiaer (Bloomington: Indiana University Press, 2005), p. 53.
4. Un critic contemporan a consemnat ceea ce a numit „izbitoarea comparație a lui Vertov" între camera de filmare și un agent GPU. Alexander Belenson, „Kino-eye by Dziga Vertov (2)", în *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, ed. Yuri Tsivian (Gemona: Le Giornate del cinema muto, 2004), p. 107.
5. *Ibidem*; Dziga Vertov, „The Artistic Drama and Kino-eye", în Tsivian, *Lines of Resistance*, pp. 106-107; Vertov, „The Council of Three", in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 14.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

6. Dziga Vertov, „An Answer to Five Questions", în Tsivian, *Lines of Resistance*, p. 95; Vertov, „An Introductory Speech Before a Showing of the First Part of Kino-eye", în Tsivian, *Lines of Resistance*, p. 103.
7. Dziga Vertov, „On the Signifcance of Newsreel", în *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 32.
8. Nikolai Buharin, „Krasnyi Pinkerton", *Zrelishcha*, nr. 12 (1922), p. 9.
9. *Ibidem*.
10. Dziga Vertov, „Kino-eye", în Tsivian, *Lines of Resistance*, p. 120.
11. Tsivian, *Lines of Resistance*, p. 282.
12. Dziga Vertov, „Ruki, étude", în Tsivian, *Lines of Resistance*, pp. 282-285. Tsivian observă că „data exactă și scopul acestui manuscris sunt neclare", dar că o referire la *Kino-Pravda 19* îl datează „nu mai devreme de 1924". Mai adaugă și că este tentant de presupus că Vertov și-a notat această listă de „cadre" ca răspuns la ideea lui Rodcenko, dar e posibil să o fi scris oricând după 1924. Tsivian, *Lines of Resistance*, p. 287. S-ar putea și ca influența să fi fost inversă, sau în ambele sensuri, întrucât schița din 1927 a lui Rodcenko, cu bancnota de zece ruble care trece din mână în mână, în grosplan, ar putea foarte bine să descrie secvența speculanților din *Kino-Ochiul* (1924).
13. Yuri Tsivian, „Audio Essay", în *The Man with the Movie Camera* (Chatsworth: Image Entertainment, 1998).
14. În Uniunea Sovietică de la începutul anilor 1920, mâinile erau folosite în mod dramatic drept indicatori de identitate. Richard Stites observă că, „atunci când Revoluția s-a adâncit, ea a devenit o «revoluție vizibilă», în care aspectul personal a devenit o declarație politică. În timpul războiului civil, cetățenii din Sevastopol cu unghiile curate și mâini netede erau împușcați de Roșii care intraseră în oraș. În regiunea Omsk, un comandant Alb a încercuit o fabrică, le-a examinat mâinile angajaților și i-a împușcat pe cei cu mâinile bătătorite". Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (New York: Oxford University Press, 1989), p. 132.
15. Simon A. Cole, *Suspect Identities: A History of Fingerprinting and Criminal Identification* (Cambridge: Harvard University Press, 2001), p. 118.
16. *Ibidem*, pp. 177-189. Cole oferă o fascinantă analiză a modalităților prin care susținătorii dactiloscopiei, de la sfârșitul primului deceniu al secolului XX, au făcut uz de cazurile contemporane, dar și de cele mai vechi pentru a-și susține punctul de vedere. El susține că, deși era deja folosită în secolul al XIX-lea, „doar foarte lent, pe parcursul anilor 1920, amprentarea a devenit tehnica de identificare criminalistică preferată în Statele Unite" (pp. 140-143, 163).
17. A.I. Bastrikin, *Znaki ruki* (Sankt-Petersburg: Oreol, 2004), pp. 175-248.
18. Primul caz rezolvat cu ajutorul amprentării în Rusia a fost crima din 1912 a unui farmacist din Sankt-Petersburg, care a devenit imediat o „senzație" în presă. *Ibidem*, pp. 198-218. Cazul din 1923 al fiilor acuzați de uciderea mamei a fost rezolvat atunci când, cu ajutorul amprentelor, s-a dovedit că victima nu era mama lor, ci o altă femeie, pe care fiii nu aveau nici un motiv să o ucidă. Cazul din 1924 privea două femei din Mongolia care își disputau maternitatea asupra unui băiat reîntors de la școala cu internat. Ajuns la curtea supremă din Mongolia, cazul i-a fost atribuit antropologului

Teplukov. Pe baza studierii amprentelor, băiatul a fost luat de la femeia care îl ceruse inițial și dat celeilalte reclamante. Bastrikin, *Znaki ruki*, pp. 231-232, 241. O monografie completă și serioasă despre amprentare a fost publicată în 1923: P. S. Semenovski, *Daktiloskopiia kak metod registrații* (Moscova: Izd. țentropo-ziska respubliki, 1923).

19. „Fingerprint", în *Encyclopædia Britannica Online* (2009).
20. Această accepțiune pentru deictic, diferit de icon și de semn, își are rădăcina în sistemul semiotic al lui C.S. Pierce. Laura Mulvey, *Death 24x a Second* (Londra: Reaktion Books, 2006), p. 9.
21. André Bazin, *What Is Cinema?*, trad. Hugh Gray, vol. 1 (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 15.
22. Mulvey, *Death 24x a Second*, p. 9.
23. *Ibidem.*
24. Lev Manovich, „What is Digital Cinema?", în *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*, ed. Peter Lunenfeld (Cambridge: MIT Press, 1999), p. 176.
25. Adoptată inițial de poliția din toată lumea ca mijloc de identificare a infractorilor, amprentarea a fost extinsă pe alocuri și la alte categorii de populație. În Statele Unite, deși de zeci de ani se respinge amprentarea generală, categoriile de persoane care sunt supuse amprentării s-au înmulțit continuu, incluzând amerindienii, personalul militar, angajații statului și, mai recent, toți străinii și rezidenții străini care intră în țară. În 1956, „din totalul de 141.231.713 de fișe cu amprente, înregistrate în dosarele FBI, nu mai puțin de 112.096.777 nu aparțin unor infractori, ci unor respectabili rezidenți permanenți sau temporari din SUA, care nu au avut niciodată de-a face cu legea" (Jurgen Thorwald, *The Century of the Detective* [New York: Harcourt, Brace & World, 1956], p. 110). Simon Cole oferă o fascinantă descriere a utilizării și abuzării amprentării în scopuri colonialiste. Cole, *Suspect Identities*, pp. 60-97.
26. Dziga Vertov, „The Birth of Kino-Eye", în Michelson, *Kino-Eye*, p. 41.
27. Tsivian oferă un întreg catalog de tehnici de filmare cu camera ascunsă, folosite de Vertov și Kaufman, în Tsivian, „Audio Essay".
28. Izmail Urazov, „A Sixth Part of the World", în Tsivian, *Lines of Resistance*, p. 186.
29. Mikhail Kaufman, „An Interview with Mikhail Kaufman", *October*, vol. 11, iarna 1979, p. 64.
30. *Ibidem.*
31. *Ibidem.*
32. Dziga Vertov, „From the Kinoks' Field Manual", în Michelson, *Kino-Eye*, p. 162.
33. Urazov, „Sixth Part of the World", p. 186 [sublinierea îmi aparține].
34. Vertov, „Kiev 1 sept. 28g chelovek s kinoapparatom", p. 72.
35. *Ibidem.*
36. Vertov, „Kino-Eye", p. 120.
37. Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", în *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1988), p. 232.
38. *Ibidem*, p. 231.
39. Annette Michelson, „The Wings of Hypothesis: On Montage and the Theory of the Interval", în *Montage and Modern Life: 1919-1924*, ed. Matthew Teiltelbaum (Cambridge: MIT Press, 1992), pp. 80-81.

40. Julie Cassiday, *The Enemy on Trial: Eary Soviet Courts on Stage and Screen* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2000), p. 113.
41. Graham Roberts, *Forward Soviet!: History and Non-fction Film in the USSR* (Londra: I.B. Tauris, 1999), p. 21.
42. Filmul tratează procesul lui Mironov și al celorlalți inculpați acuzați de insubordonare în cadrul armatei. La fel ca în cazul procesului eserilor, acuzații au fost condamnați la moarte prin împușcare, dar pedeapsa le-a fost comutată. *Procesul lui Mironov* prefigurează chiar unele dintre tehnicile originale folosite în reportajele *Kino-Pravda*, precum identificarea jucătorilor-cheie la intrarea în sala de judecată, când documentele le sunt verificate de paznici.
43. Bulatkin, coinculpat cu Mironov, este cel care oferă spectacolul sfidării curții.
44. Despre scenografia sălii de judecată, vezi Cassiday, *Enemy on Trial*, p. 44.
45. *Ibidem*, p. 46.
46. *Ibidem*.
47. A.Z., „At an Evening of *Kino-Pravda*", în Tsivian, *Lines of Resistance*, p. 41.
48. Cassiday, *Enemy on Trial*, p. 47.
49. Într-un manifest din 1923, Vertov a susținut manipularea energică a experienței spectatorului, în termeni fără echivoc: „Îl *fac* pe privitor să vadă în modul cel mai potrivit pentru prezentarea mea. Ochiul se supune voinței camerei de filmat... nu i se pot prezenta privitorului o serie de percepții izolate, *diferite pentru fiecare spectator*" (Vertov, „Council of Three", p. 16). În schimb, regizorul, cameramanul și editorul lucrează împreună pentru „a transfera convingător în ochiul privitorului detaliile succesive care *trebuie* să fie văzute" (*Ibidem* [sublinierea îmi aparține]).
50. Carol J. Clover, „Judging Audiences: the Case of the Trial Movie", în *Reinventing Film Studies*, ed. Christina Gledhill și Linda Williams (Oxford: Oxford University Press, 2000).
51. Alexander Medvedkin, „Interview with Alexander Medvedkin", în *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor și Jan Christie (Londra: Routledge, 1991), p. 171.
52. Pentru informații despre trenul-cinematograf, vezi Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), pp. 52-63; și Emma Widdis, *Alexander Medvedkin* (Londra: I.B. Tauris, 2005), pp. 22-34.
53. Primind numele lui Lenin, primul tren militar de propagandă „a plecat din Moscova pe 13 august 1918, pentru o călătorie de probă în Kazan" (*Ibidem*, p. 53).
54. Krupskaia și-a publicat amintirile despre călătoria cu *Krasnaia zvezda* în Nadejda Krupskaia, „Po gradam i vesyam sovetskoi respubliki", *Novii mir 11*, nr. 113-130 (1960).
55. Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 58-63. Taylor citează dovezi care arată că la sfârșitul anilor 1920 trenul-cinematograf „*Oktiabrskaia revoliuția*, singur, oferise peste 430 de vizionări, care atrăseseră un public de peste 620.000 de persoane" (p. 58). Taylor își bazează estimările pe lucrarea lui L.V. Maksakova, *Agitpoezd Oktiabrskaia revoliuțiia (1919-1920ogg)* (Moscova: Akad. Nauk, 1956), pp. 27-33.

56. Aleksandr Medvedkin, „294 dnia na kolesah", în *Iz istorii kino*, ed. Institut Istorii Iskusstv (Moscova: Iskusstvo, 1977), p. 39.
57. Medvedkin, „Interview with Alexander Medvedkin", p. 169.
58. Medvedkin, „294 dnia na kolesah", p. 39.
59. *Ibidem.*
60. *Ibidem*, pp. 36-37.
61. *Ibidem*, p. 37.
62. Medvedkin, „Interview with Alexander Medvedkin", p. 169.
63. Medvedkin, „294 dnia na kolesah", pp. 40-41.
64. *Ibidem*, p. 43.
65. *Ibidem*, p. 37.
66. *Ibidem.*
67. Pentru mai multe despre filme cu „poarta fabricii", vezi Simon Popple și Joe Kember, *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory* (Londra: Wallfower Press, 2004), pp. 36-37.
68. Medvedkin, „294 dnia na kolesah", p. 37.
69. Medvedkin, „Interview with Alexander Medvedkin", p. 166.
70. *Ibidem*, p. 169.
71. Citat în *Forward Soviet!* din transcrierea interviului oferită de Richard Taylor. Roberts, *Forward Soviet!*, p. 119.
72. Vladimir Ilici Lenin, „Sistema teilora-Poraboșcenie celoveka mașinoi", în *Polnoe sobranie socinenii* (Moscova: Gos. izd-vo polit. lit-ri, 1958), vol. 24, pp. 369-70. Citat în Taylor, *Politics of the Soviet Cinema*, p. 29.
73. Taylor, *Politics of the Soviet Cinema*, p. 152.
74. Roberts, *Forward Soviet!*, p. 111.
75. Medvedkin, „Interview with Alexander Medvedkin", p. 169.
76. *Ibidem.*
77. Medvedkin, „294 dnia na kolesakh", p. 44.
78. Medvedkin, „Interview with Alexander Medvedkin", p. 169.
79. *Ibidem*, p. 165.
80. *Ibidem*, p. 169.
81. Aleksandr Medvedkin, „Što takoe kinopoezd", în *Iz istorii kino*, ed. institut istorii iskusstv (Moscova: iskusstvo, 1985), p. 60.
82. Scrisoarea a fost publicată în *La Nature*, nr. 291 (28 decembrie 1878), p. 54, și este citată în Martha Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), p. 47. Descrierea detaliată a lui Marey despre camera-armă se găsește în Étienne-Jules Marey, „Le fusil photographique", *La Nature*, nr. 444 (1881).
83. Scrisoarea lui Marey către mama sa este citată și în Braun, *Picturing Time*, p. 57.
84. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990), p. 15.
85. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (Londra: Verso, 1989).
86. *Ibidem*, p. 1.
87. Terry Gordon, deținătorul brevetului nr. 6363223 din 2002, pentru o cameră-pistol digitală, explică de ce aceasta este atât de interesantă pentru vânători: „Imaginile filmate pot reprezenta încă o modalitate pentru ca vânătorii să-și etaleze succesele",

dacă vânătorul are „un mijloc simplu, direct de a-și fotografia trofeul sau ținta, înainte, în timpul și/sau după ce o doboară". Comparând imaginea cu coarnele, pielea și alte trofee, Gordon te face să-ți imaginezi cu ușurință momentul când vânătorul nu folosește imaginea doar ca să înregistreze clipa uciderii prăzii, ci ucide pentru a filma actul. Gordon „imaginează utilizarea dispozitivului său și în cazul când ținta este umană" și promovează potențialul invenției sale pentru utilizarea în poliție și armată. Sabra Chartrand, „Patents; A New Camera Attachment for Guns Automatically Photographs the Target as the Trigger is Pulled", *New York Times*, 26 august 2002. Desigur, atât poliția, cât și armata sunt de mult timp în cunoștință de cauză despre utilizarea camerelor-pistol, așa cum rezultă limpede din fotografia de la Academia Națională de Științe din Washington, D.C., din 1939, cu o mitralieră – cameră de filmat folosită pentru antrenamentul mitraliorilor de pe avioane.

88. Cassiday, *Enemy on Trial*, 182; Peter Kenez, „Soviet Cinema in the Age of Stalin", în *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor și Derek Spring (Londra: Routledge, 1993), p. 57.
89. Maxim Gorki *et al.*, *Belomorsko-Baltiiskii kanal imeni Stalina: istoriia stroitelstva* (Moscova: Gos. izd-vo „istoriia fabrik i zavodov", 1934), p. 47.
90. *Ibidem.*
91. *Ibidem.*
92. *Ibidem.*
93. Iegudiil Hlamida (pseud. Maxim Gorki), „Mezhdu prochim", *Samarskaia Gazeta*, 23 ianuarie 1896. Citat în Yuri Tsivian, „Media Fantasies and Penetrating Vision: Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film", în *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, ed. John E. Bowlt și Olga Matich (Stanford: Stanford University Press, 1996), p. 92.
94. Gorki *et al.*, *Belomorsko*, p. 47.
95. *Ibidem*, pp. 47-48.
96. Îi sunt recunoscătoare lui Julie Cassiday pentru că mi-a împrumutat exemplarul ei din *Carnetul de partid.*
97. Ivan Pîriev, „Pomnit' o nașem zritele", *Iskusstvo kino*, nr. 5 (1936), p. 7.
98. Christian Phéline, „L'image accusatrice", *Les Cahiers de la Photographie*, nr. 17 (1985), p. 59.
99. *Ibidem.*
100. National Library of Medicine, „'Visible Proofs: Forensic Views of the Body', New Exhibition at NLM", https://www.nlm.nih.gov/archive/20120510/news/press_releases/visibleproofs_pr06.html; vezi și: https://www.nlm.nih.gov/exhibition/visibleproofs/introduction.html.
101. Amanda Schaffer, „Solving Puzzles with Body Parts as the Pieces", *New York Times*, 28 februarie 2006.
102. *Ibidem.*
103. Relatarea mea despre Institutul de Stat pentru Studierea Infracțiunii și Criminalității se bazează pe Sharon Kowalsky, „Making Crime and Sex Soviet: Women, Deviance, and the Development of Criminology in Soviet Russia" (Chapel Hill: University of North Carolina, 2004), pp. 107-109, 300-307.

104. În privința înființării institutului, Kowalsky notează: „Deși institutul de stat a fost gândit ca o organizație interdepartamentală, reprezentată în mod egal de patru comisariate, NKVD a preluat conducerea, înființând institutul prin Ordinul nr. 97 din 1 iulie 1925. Institutul a ajuns deci sub controlul NKVD, a obținut principalele finanțări de la NKVD și i s-a subordonat" (*Ibidem*, p. 107). Kowalsky identifică Ordinul NKVD nr. 97 în GARF, f. R-4042, op. 10, d. 7, 1.55.
105. *Ibidem*, pp. 306-307.
106. Relatarea mea despre campania de verificare și de preschimbare a carnetelor de partid se bazează pe studiul temeinic despre aceste evenimente din J. Arch Getty, *Origins of the Great Purges: The Soviet Communist Party Reconsidered, 1933-1938* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 33-91.
107. *Ibidem*, p. 48.
108. *Ibidem*, p. 34.
109. *Ibidem*, p. 33.
110. Sheila Fitzpatrick, *Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia* (Princeton: Princeton University Press, 2005), pp. 270-272.
111. Golfo Alexopoulos, „Portrait of a Con Artist as a Soviet Man", *Slavic Review*, vol. 57, nr. 4, iarna 1998, p. 778.
112. Getty, *Origins of the Great Purges*, p. 34.
113. *Ibidem*, p. 88. Getty își bazează relatarea pe instrucțiunile detaliate privind preschimbarea carnetelor de partid, trimise organizațiilor locale de partid: „Instrukțiia o poriadke i tehnike obmena partiinih biletov i drugih partiinih dokumentov", în *WKP 54* (Arhivele din Smolensk).
114. Pentru o fascinantă relatare istorică a preocupărilor postrevoluționare privind identitatea și impostura, vezi Fitzpatrick, *Tear Off the Masks!*
115. Pîriev, „Pomnit' o nașem zritele", p. 7.
116. Getty, *Origins of the Great Purges*, p. 41.
117. Fitzpatrick, *Tear Off the Masks!*, p. 3.
118. Otto Iuleevici Shmidt (ed.), *Bolșaia sovețkaia ențiklopediia* (Moscova: sovețkaia ențiklopediia, 1926), V, p. 146; S.I. Babilov (ed.), *Bolșaia sovețkaia ențiklopediia*, ed. a II-a (Moscova: Bolșaia sovețkaia ențiklopediia, 1949), IV, pp. 365-367.
119. Babilov, *Bolșaia sovețkaia ențiklopediia*, p. 366. Discursul citat în enciclopedie a fost publicat ca I.V. Stalin, *O nedostatkah partiinoi raboti i merah likvidații troțkisțkih i inih dvurușnikov. Doklad i zakliucitelnoe slovo na plenume TSK VKP(b) 3-5 marța 1937 g* (Moscova: Gospolitizat, 1954).
120. A.M. Prokhorov (ed.), *Bolșaia sovețkaia ențiklopediia*, ed. a III-a (Moscova: sovețkaia ențiklopediia, 1970), iii, pp. 71-72.
121. Într-adevăr, așa cum observa Lilya Kagonovsky, paralelele între circumstanțele asasinării lui Kirov din 1934 și acțiunea din *Carnetul de partid* nu pot fi accidentale. Kaganovsky, „Visual Pleasure in Stalinist Cinema", p. 41.
122. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Meridian Books, 1958), p. 351.
123. Pentru mai multe reacții ale audienței în această direcție, precum și pentru o interesantă lectură a politicii de gen în *Carnetul de partid*, vezi Kaganovsky, „Visual Pleasure in Stalinist Cinema", pp. 53-54.

124. Leonid Trauberg, „Kakim on bil...", în *Ivan Pîriev v jizni i na ekrane*, ed. Grigori Mariamov (Moscova: Kinotsentr, 1994), p. 117.
125. Pîriev, „Pomnit' o naşem zritele", p. 7.
126. *Ibidem*, pp. 7-11.
127. *Ibidem*, p. 11.
128. *Ibidem*, p. 7.
129. Osaf Litovskii, „Fil'm o bditel'nosti", *Kino-gazeta*, 30 martie 1936, p. 729.
130. Pîriev, „Pomnit' o naşem zritele", p. 7.
131. *Ibidem*, p. 8.
132. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), pp. 269, 238.
133. Pirev, „Pomnit' o nashem zritele", p. 8.
134. David Bordwell, „Eisenstein, Socialist Realism, and the Charms of Mizanstsena", în *Eisenstein at 100*, ed. Al La Valley şi Barry P. Scherr (New Brunswick: Routledge, 2001), p. 23.
135. *Ibidem*, p. 21.
136. *Ibidem*, pp. 21-22.
137. Pentru mai multe despre dificultăţile pe care le întâmpină filmul, de la scenariu la versiunea finală, vezi Kaganovsky, „Visual Pleasure in Stalinist Cinema", pp. 38-40.
138. B.Z. Şumiaţkii, „Moia kratkaia zapisukazanii i otsenki cernogo montaja filma Anna (pokazannogo bez kontsa, kotorogo eshche net). 28.II.36 g", *Kinovedceskie zapiski*, nr. 62 (2003), p. 163.
139. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985), p. 2.
140. Citat în *Ibidem*, p. 1.
141. Tom Gunning, „The Horror of Opacity: The Melodrama of Sensation in the Plays of André de Lorde", în *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, ed. Jacky Bratton *et al.* (Londra: BFI, 1994), p. 54.
142. *Ibidem*.
143. Şumiaţkii, „Moia kratkaia zapis'", p. 163.
144. Allan Sekula, „The Body and the Archive", *October*, vol. 39, nr. 4, iarna 1986, p. 4.
145. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990), p. 13.
146. Tom Gunning, „Tracing the Individual Body", în *Cinema and the Invention of Modern Life*, ed. Leo Charney şi Vanessa Schwartz (Berkeley: University of California Press, 1995), p. 19.
147. Sekula, „Body and the Archive", p. 7; Gunning, „Tracing the Individual Body", p. 19.
148. Sekula, „Body and the Archive", p. 27.
149. Stephen Kotkin, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization* (Berkeley: University of California Press, 1997), p. 100.
150. Getty, *Origins of the Great Purges*, p. 88.
151. Vitalii Shentalinskii, *Les surprises de la Loubianka: retour dans les archives littéraires du K.G.B.* (Paris: R Laffont, 1996), p. 21. Sheila Fitzpatrick susţine şi ea că „faptul de

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

a te pretinde agent al OGPU/NKVD era o infracțiune tot mai frecventă" (Fitzpatrick, *Tear Off the Masks!*, p. 277). Pentru un studiu fascinant asupra unui caz particular cu o astfel de imitație, vezi Alexopoulos, „Portrait of a Con Artist as a Soviet Man".

## Capitolul 4

## Poliția secretă se joacă de-a cinemaul

1. Polemica a fost publicată în *Pravda*, 7 septembrie 1923 și 2 octombrie 1923. Citată în Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), p. 84.
2. *Ibidem*, p. 84.
3. Citat în *Ibidem*, p. 98.
4. Citat în *Ibidem*.
5. „O politiceskih teceniiah v moskovskom obșcestve", citat în Izmozik, *Glaza i uși rejima*, p. 64.
6. Alexander Lemberg, „Iz vospominaniia starogo operatora", în *Iz istorii kino: materiali i dokumenti*, ed. S.S. Ginzburg (Moscova: Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, 1959), p. 119.
7. Poliția secretă era deja responsabilă de naționalizarea parțială făcută în ianuarie 1918, când s-a publicat un decret care garanta „deputaților din Sovietele Muncitorilor și Ostașilor [...] dreptul de a rechiziționa în numele publicului general cinematografele și dotările lor, împreună cu dreptul de difuzare de atunci încolo" (citat în Taylor, *Politics of the Soviet Cinema*, p. 44).
8. Graham Roberts, *Forward Soviet!: History and Non-fiction Film in the USSR* (Londra: I.B. Tauris, 1999), p. 16.
9. Taylor, *Politics of the Soviet Cinema*, pp. 99-100.
10. Citat în *Ibidem*, p. 99.
11. *Ibidem*, pp. 101, 175.
12. Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 26.
13. Taylor, *Politics of the Soviet Cinema*, p. 100.
14. A.A. Cerkasov, *Solovki* (Moscova: Sovkino, 1927-1928).
15. B. Solonevici, *Molodej i G.P. U.* (Sofia: Golos Rossii 1937), p. 312, citat în Natalia Kuziakina, *Theatre in the Solovki Prison Camp*, trad. Boris M. Meerovich (Luxembourg Harwood Academic, 1995), p. 20.
16. Sergei A. Malsagov, *An Island Hell: A Soviet Prison in the Far North* (Londra: A.M. Philpot, 1926). Pentru mai multe despre campania declanșată de memoriul lui Malsagov, vezi Dariusz Tolczyk, *See No Evil: Literary Cover-Ups and Discoveries of the Soviet Camp Experience* (New Haven: Yale University Press, 1999), p. 118.
17. Cea mai cunoscută descriere a lagărului Solovki se găsește în Alexander Solzhenitsyn, *The Gulag Archipelago: An Experiment in Literary Investigation*, vol. 2 (New York: Harper and Row, 1975), pp. 36-63. Alte memorii clasice despre viața la Solovki și Belomor, în Ivan Lukianovici Solonevici, *Rossiia v kontslagere* (Moscova: Redaktsiia zhurnala „Moskva", 1999). Un curajos și fascinant documentar filmat în perioada

*glasnost* este *Vlast' solovetkaia/Puterea la Solovki*, de Marina Goldovskaia (Moscova-San Francisco: Kinostudiia „Mosfilm", The Video Project, 1989).

18. Tifosul exantematic a cunoscut două momente de vârf la Solovki, în iarna anului 1928 și în 1929-1930. Kuziakina, *Theatre in the Solovki Prison Camp*, pp. 21, 88.
19. Rapoartele despre comisia Șanin, numită de OGPU, care a investigat activitatea personalului de supraveghere în perioada 1928-1929 și a oferit detalii îngrozitoare cu privire la abuzurile asupra deținuților se găsesc în *Vsesoiuznoe istoriko-prosvetitelskoe obșcestvo „Memorial" Zvenia*, 2 vol., vol. 1 (Moscova: Progress, 1991), pp. 357-388.
20. Amintirile lui Berman au fost publicate în Maxim Gorki *et al.*, *Belomorsko-Baltiiskii kanal imeni Stalina: istoriia stroitelstva* (Moscova: Gos. izd-vo „istoriia fabrik i zavodov", 1934), pp. 69, 78.
21. Acest rezumat al istoriei muzeului de criminalistică se bazează pe un interviu cu Rostislav Liubvin, cercetător la Muzeul Miliției (numele actual al muzeului) din Sankt-Petersburg, publicat de Oleg Siromiatnikov, „Kastet bil – Kastet ostalsia", Kollekția N.G., http://dlib.eastview.com/sources/article.jsp?id=3218639.
22. Viktor Bobikin, „Kartina dnia. Nașlas golova lenki Panteleeva!", Komsomolskaia pravda, http://dlib.eastview.com/sources/article.jsp?id=3231565.
23. Maxim Gorki, „V Solovki", în *Sobranie socinenii v tridtsati tomah* (Moscova: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1952).
24. Sergei Eisenstein *et al.*, „Bezhin Meadow (Reconstruction)", în *Alexander Nevsky* (Irvington, NY: Criterion Collection, 2001).
25. Sergei Eisenstein, „Montage and Architecture", *Assemblage* 10 (1989).
26. Despre jocul de cărți și vederi, vezi Kuziakina, *Theatre in the Solovki Prison Camp*, p. 149.
27. *Ibidem*, p. 91.
28. Despre cinematografia ca „mijloc de transport al spectatorilor", vezi Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2002), p. 20.
29. Maxim Gorky *et al.*, *Belomor: An Account of the Construction of the New Canal Between the White Sea and the Baltic Sea* (New York: H. Smith and R. Haas, 1935), pp. 18-21.
30. Unele dintre activitățile din acest sector de cartografie sunt dezvăluite în documentele NKVD desecretizate, Fondul R-6890 din Arhivele Partidului Comunist Sovietic și Statului Sovietic din Moscova. Ghidul pentru găsirea informațiilor din acest fond este disponibil în Statele Unite: *Opis', Fond r-6890 RSFSR NKVD: Map publishing*, Arhivele Partidului Comunist Sovietic și Statului Sovietic: Colecția de microfilme, cutia nr. 3314, Arhivele Institutului Hoover.
31. Pentru o relatare concisă despre introducerea pașapoartelor interne, vezi Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s* (New York: Oxford University Press, 1999), pp. 120-122.
32. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 22.
33. Următoarea scurtă relatare despre istoria teatrului din Solovki se bazează pe Kuziakina, *Theatre in the Solovki Prison Camp*.
34. *Ibidem*, p. 63.
35. *Ibidem*, p. 69.

36. *Ibidem*, p. 91.
37. Gorki, „V Solovki", pp. 225-26.
38. Tolczyk, *See No Evil*, p. 118.
39. Gorki, „V Solovki", p. 226.
40. Gorki, *Literaturnoe nasledstvo*, nr. 70, pp. 33-34, citat în Tolczyk, *See No Evil*, p. 149.
41. Dat fiind faptul că Gorki a stat trei zile pe insula Solovki (20-23 iunie, 1929), nu a avut timp suficient ca să participe la toate spectacolele și tururile pe care OGPU le organizase pentru el (Gorki, „V Solovki", p. 226). Drept urmare, puține scene spontane cu viața din lagăr sunt descrise în acest jurnal de călătorie; acestea sunt consemnate cu grijă de Gorki, ca o confirmare a imaginii de ansamblu a lagărului. Dar încă de la prima pagină a acestor note de călătorie Gorki se arată mai interesat de priveliștile de pe insulă și de compilarea unor surse scrise despre istoria ei, decât de observațiile empirice de detaliu (p. 201). Un exemplu edificator este relatarea sa despre călătoria la Sekirnaia Gora, muntele unde se aflau temutele celule de pedeapsă ale lagărului. Gorki trece repede peste imaginea celulelor și își întoarce în schimb privirea spre frumusețea panoramei din depărtare, zărită din vârful muntelui (p. 201).
42. *Ibidem*, p. 225.
43. Solonevici, *Molodej i G.P. U*, 312, citat în Kuziakina, *Theatre in the Solovki Prison Camp*, p. 20.
44. Tolczyk dă mai multe exemple despre practica sovietică de a construi „întregi sate Potemkin" pentru a acoperi realitatea din lagăre, inclusiv deghizarea soțiilor de ofițeri OGPU ca deținute. Tolczyk, *See No Evil*, p. 114.
45. Dziga Vertov a început lucrul la *Omul cu o cameră de filmat* în 1926 și a prezentat fragmente din el în 1927-1928. Prima difuzare a filmului integral a avut loc la Kiev în ianuarie 1929. Roberts, *Forward Soviet!*, p. 171.
46. Edgar Morin, „Chronicle of a Film", *Studies in Visual Communication*, vol. 11, nr. 1, iarna 1985, p. 4.
47. Un astfel de moment de viață surprinsă instantaneu este documentat emoționant în *Solovki Power*, de Marina Goldovskaia, unde unul dintre supraviețuitorii lagărului s-a recunoscut pe sine în *Solovki* – un tânăr care citea ziarul, surprins fără să știe de camera de filmat.
48. Roberts, *Forward Soviet!*, p. 163.
49. Gorki, „V Solovki", p. 201.
50. Maya Turovskaya, „The 1930s and 1940s: Cinema in Context", în *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor (London: Routledge, 1993), p. 45. Conform lui Denise J. Youngblood, „*Drumul spre viață* a câștigat 15 milioane de ruble, cu mult peste recordul anterior, de 3,1 milioane, al filmului *Miss Mend*" (Youngblood, *Movies for the Masses*, p. 173).
51. Această amintire îi aparține Lidiei Lubedinskaia și este înregistrată în transcrierea discuțiilor purtate la o masă rotundă de la Radio Svoboda, despre *Putiovka v jizni*, moderată de Sergei Iurenen, „Putiovka v jizni'", http://www.svoboda.org/programs/cicles/cinema/russian/RoadToLife.asp; sau https://www.svoboda.org/a/ 24204628. html
52. Partidul Comunist Francez (PCF) a cenzurat criticile suprarealiștilor despre film, exprimate în Ferdinand Alquié, scrisoare către André Breton din 7 martie 1933, publicată

în *Le surréalisme au service de la révolution* 5 (Paris), 15 mai 1933, p. 43. Ca urmare, suprarealiștii au rupt alianța cu Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (Asociația Scriitorilor și Artiștilor Revoluționari, AEAR), organizația culturală a PCF. Pentru mai multe detalii despre acest conflict, Paul Hammond, „Buñuel Bows Out", *Rouge*, nr. 3 (2004), http://www.rouge.com.au/3/bunuel.html.

53. Ekk era deosebit de potrivit pentru această sarcină. Cariera sa a fost marcată de fascinația pentru experimente: a fost regizor nu doar al primului film artistic sovietic sonor, ci și al primului film color, al primei adaptări după Shakespeare și al primului film stereoscopic vizionat cu ochelari speciali. Iurenen, „Putiovka v jizni'", p. 2.
54. Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (Princeton: Princeton University Press, 1983), p. 284.
55. Lidia Lebedinskaia, care a vizionat filmul la lansarea din 1931, comentează: „Trebuie să spun că problema copiilor fără adăpost era una foarte sensibilă la Moscova; erau o calamitate atât de mare, încât practic nu puteai ieși pe stradă. Toată lumea îi denigra [...] cu excepția bunicii mele, cred, care spunea că n-ar trebui să-i judecăm, pentru că sunt victimele unui cataclism mondial" (Iurenen, „Putiovka v jizni").
56. Makarenko și-a publicat *Pedagogiceskaia poema*, tradusă ad litteram ca *Poema pedagogică*, dar mai frecvent tradusă în limba engleză ca *Road to life* (*Drumul spre viață*), în 1934-1935, după lansarea filmului lui Ekk *Drumul spre viață* (1931). Este foarte posibil ca traducerea titlului să încerce să profite de succesul repurtat în Occident de film. Atât filmul, cât și cartea acoperă aproximativ aceeași perioadă de înființare a coloniilor de detenție pentru infractorii tineri, și anume începutul anilor 1920. Anton Semenovici Makarenko, *Pedagogiceskaia poema* (Moscova: Gos. izd-vo khudozh. literatury, 1952); Makarenko, *Road to Life*, trad. Stephen Garry (London: Stanley Nott, 1936).
57. Makarenko, *Road to Life*, p. 19.
58. *Ibidem*, p. 20.
59. *Ibidem*, p. 161.
60. Oscar Fricke, „The Dzerzhinsky Commune: Birth of the Soviet 35mm Camera Industry", *History of Photography*, vol, 3, nr. 2 (1979), p. 7. Referințele date de mine pentru pagini se bazează pe ediția web, http://www.fedka.com/Useful_info/Commune_by_Fricke/commune_A.htm.
61. *Ibidem*, p. 8.
62. *Ibidem*, p. 13.
63. *Sovkinojurnal*, nr. 14 (1939).
64. „Anunțul [despre intervenția CEKA] a făcut destulă vâlvă, se pare, și chiar revista *Narkompros* a avut un articol menit să liniștească cititorii" (Fricke, „Dzerzhinsky Commune", p. 34).
65. Însăși amplasarea coloniei, într-o mănăstire veche și impresionantă, seamănă izbitor cu cea de la Solovki. Nu ni se spune niciodată exact unde se află, dar legăturile ei cu restul țării sunt suficient de fragile, așa încât, atunci când vin apele mari din primăvară, cei din colonie sunt total izolați. Prin muncă, totuși, copiii își edifică drumul înapoi, în societatea sovietică. „Drumul spre viață" pe care îl parcurg ei este literalmente întruchipat de marele lor proiect de construcții, o cale ferată care să-i (re)conecteze cu restul țării.

66. Interviu cu Edgar Morin, citat în „Mémoire de cinéphiles", Fiches cinéma spécial 70 ans, http://www.crdp. ac-nice.fr/cannes2004/cinephilie.htm.
67. Peter Cowie, *Revolution!: The Explosion of World Cinema in the Sixties* (London: Faber and Faber, 2004), p. 2.
68. Iurenen, „Putiovka v jizni".
69. *Ibidem*, interviu cu Maia Turovskaia. Această dedicație teatrală pentru Dzerjinski, inițial suprapusă imaginii cu bustul său, a fost tăiată în versiunea filmului distribuită în Statele Unite.
70. În această analiză revoluționară a convențiilor realiste, Roland Barthes a identificat detalii care nici nu promovează narațiunea, nici nu se lasă ușor interpretate simbolic, ca ingredient-cheie a ceea ce el a denumit *l'effet de réel* [efectul realist]. Roland Barthes, „L'effet de réel", în *Le bruisement de la langue: Essais critiques IV* (Paris: Seuil, 1984), pp. 141-146.
71. Așa cum am văzut în primul capitol, eludarea identității infractorului în centrele urbane în evoluție se află la originea criminologiei moderne.
72. După cum susține Hannah Arendt, în societățile totalitariste spectacolul de secretomanie era necesar pentru a camufla absența unui secret real. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Meridian Books, 1958), pp. 351-373.
73. Un alt moment-cheie construit în jurul acestei ambiguități este marșul copiilor către comisia specială. Un număr impresionant de polițiști înarmați până în dinți au apărut în grabă, pentru a se opune prin violență mulțimii de copii în marș. Când un lucrător social îi informează că ei mărșăluiesc pentru a se alătura de bunăvoie comunei, expresia polițiștilor se schimbă dramatic, în bunătate plină de veselie.
74. *Belomor* documentează cu fală această tactică în acțiune, de tip „dezbină și stăpânește". În discursul său inaugural, adresat întregului lagăr, comandantul Berman împarte populația lagărului în deținuți politici și deținuți de drept comun și le cere acestora din urmă să „ne ajutați să-i îngrijim și reeducăm pe contrarevoluționari" (Gorki *et al.*, *Belomorsko*, pp. 116-121).
75. Edgar Allan Poe, „Philosophical Composition", în *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe, with Selections from His Critical Writings* (New York: Alfred A. Knopf, 1958), p. 982.
76. Tolczyk, *See No Evil*, p. 121.
77. O ediție în limba engleză a fost imediat pregătită la Moscova, dar ea se îndepărtează adeseori de textul original. Așadar, dacă nu se notează altminteri, toate traducerile din limba rusă îmi aparțin. Gorki *et al.*, *Belomor*. În cele ce urmează, mă voi referi la ediția în limba rusă ca *Belomorsko*, iar la ediția în limba engleză ca *Belomor*.
78. Al treilea editor a fost Leopold Averbah, liderul Asociației Ruse a Scriitorilor Proletari (RAPP).
79. Gorki *et al.*, *Belomorsko*, p. 407.
80. Cynthia Ann Ruder, *Making History for Stalin: The Story of the Belomor Canal* (Gainesville: University Press of Florida, 1998), pp. 47-52.
81. Rodcenko a publicat și o selecție a acestor fotografii, într-o ediție specială a revistei *SSSR na stroike*, o revistă supradimensionată și bogat ilustrată, publicată simultan în limbile rusă, engleză și germană – G. Piatakov, *USSR in Construction*, ediția în limba engleză, vol. 12 (Moscova: Editura de Stat a RSFSR, 1933). Pentru mai multe despre

activitatea lui Rodcenko legată de Belomorstroi, vezi Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937* (New Haven: Yale University Press, 1996), pp. 136-138.

82. I. Poliakov și S. Drobashenko, *Sovetskaia kinokhronika: 1918-1925*, vol. 1 (Moscova: Țentralnîi arhiv fotodokumentov, 1965), pp. 42-43; Alexander Lemberg, *Port piati morei* [*Port la cinci mări*], Vostokfilm, 1932-1933; *Belomorstroi raportuet* [*Rapoartele Belomor*]. Leningradskaia studiia soiuzkinohroniki, 1933; *Belomorsko-Baltiiskii vodni put* [*Canalul Belomor-Baltica*], Vostokfilm, 1935.
83. Cynthia Ruder a scris o monografie detaliată despre construirea canalului Belomor, care a inclus o analiză minuțioasă și istoria literară informativă a *Belomorsko*; vezi Ruder, *Making History for Stalin*. Dariusz Tolczyk a oferit o excelentă analiză despre Belomor; vezi Dariusz Tolczyk, „The Glory of the Gulag Stalin's Camps as Social Medicine", în Tolczyk, *See No Evil*. Totuși, nici un critic nu a acordat o atenție susținută aspectului vizual al proiectului Belomor.
84. Gorky *et al.*, *Belomor*, pp. vi-vii.
85. Citat în Tolczyk, *See No Evil*, p. 152.
86. *Ibidem*, p. 153.
87. Ruder, *Making History for Stalin*, p. 79.
88. Mihail Zoșcenko, „Istoriia odnoi perekovki", în *Belomorsko-Baltiiskii kanal imeni Stalina: istoriia stroitelstva*, ed. Maxim Gorki *et al.* (Moscova: Gos. izd-vo „Istoriia fabrik i zavodov", 1934), p. 323.
89. *Ibidem*, p. 323.
90. *Ibidem*.
91. Aleksandr Rodcenko, „Perestroika khudojnika", *Sovetskoe foto* 5-6 (1936). Traducerea acestui paragraf este preluată din Tupitsyn, *The Soviet Photograph*, pp. 136-137.
92. *Ibidem*, p. 342.
93. *Ibidem*.
94. A. Zorich, „From Volkhovstroi", în *Dnieprostroi: The Biggest Dam in the World*, ed. D. Saslavskii (Moscova: International Press, 1932).
95. *Ibidem*, p. 16.
96. *Ibidem*, p. 21.
97. *Ibidem*.
98. Gorky *et al.*, *Belomor*, p. 20.
99. Tolczyk, *See No Evil*, p. xix.
100. Povestea unui astfel de deținut începe astfel: „Nu toată lumea muncea conștiincios. Existau printre deținuți și leneși incorigibili, care refuzau să muncească și evitau munca luni de zile. [...] Și mai erau distrugătorii" (Gorky *et al.*, *Belomor*, p. 176).
101. Gorki *et al.*, *Belomorsko*, p. 275.
102. Gorki, „V. Solovki", pp. 229-232.
103. Gorki *et al.*, *Belomorsko*, p. 23.
104. Gorky *et al.*, *Belomor*, pp. 236-237.
105. Gorki *et al.*, *Belomorsko*, p. 466.
106. *Ibidem*, p. 467.
107. Gorky *et al.*, *Belomor*, p. 467.
108. Gorki *et al.*, *Belomorsko*, p. 387.

109. Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique: instructions signalétiques* (Melun: Typographie-lithographie Administrative, 1885), p. 99, citat în Christian Phéline, „L'image accusatrice", *Les Cahiers de la Photographie* 17 (1985), p. 101.
110. Gorky *et al.*, *Belomor*, p. 237.
111. Gorki *et al.*, *Belomorsko*, p. 384.
112. Traducerea în limba engleză din 1935 este și mai relevantă decât originalul: „Dar dacă vom căuta cu atenție *accentele din biografiile lor care le-au ros pielea și mușchii...*" (Gorky *et al.*, *Belomor*, p. 325 [sublinierea îmi aparține]).
113. Gorki *et al.*, *Belomorsko*, pp. 383-384.
114. *Ibidem*, p. 324.
115. Zoșcenko, „Istoriia odnoi perekovki", p. 324.
116. *Ibidem*, p. 341.
117. Gorky *et al.*, *Belomor*, pp. vi-vii.
118. Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p. 46.

## Capitolul 5

## Teoria literară și poliția secretă

O versiune inițială a acestui capitol a fost publicată cu titlul Cristina Vatulescu, „The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices", *Poetics Today*, vol. 27, nr. 1 (2006).

1. Walter Benjamin, „Conversations with Brecht", în *Aesthetics and Politics*, ed. Ronald Taylor (Londra: Verso NLB, 1977), p. 87.
2. Viktor Shklovsky, *A Sentimental Journey: Memoirs, 1917-1922*, trad. Richard Sheldon (Ithaca: Cornell University Press, 1970), p. 245; Șklovski, *Sentimentalnoe puteșestvie: vospominaniia, 1917-1922* (Moscova-Berlin: Gelikon, 1923), p. 345. În tot acest capitol am folosit traducerile lui Richard Sheldon și Benjamin Sher, cu ușoare modificări.
3. Benjamin, „Conversations with Brecht", p. 88.
4. Brecht a creat cunoscutul termen *Verfremdung* [înstrăinare] în timpul vizitei sale la Moscova din 1935. Înainte de aceasta, așadar în momentul discuției sale cu Benjamin, în 1934, „folosise termenul *Entfremdung* (distanțare) cu referire la acea defamiliarizare necesară pentru a împiedica un eveniment să mai pară natural, ușor de acceptat: în dialectul său matern, *entfremden* și *verfremden* sunt sinonime" (Ronald Hayman, *Brecht: A Biography* [Oxford: Oxford University Press, 1983], p. 189). După 1935, Brecht a folosit termenul *Entfremdung* în mod specific, pentru „înstrăinare", cu conotația marxistă de alienare, un fenomen negativ pe care înstrăinarea artistică (*Verfremdung*) era menită să-l denunțe și căruia trebuia să i se opună. Schimbând prefixul substantivului existent *Entfremdung* în *Verfremdung*, Brecht a subliniat diferența dintre noul său termen și cel negativ, al lui Marx; însă, prin decizia de a păstra o rădăcină comună, ne reamintește de legătura fundamentală dintre cei doi termeni. În consecință, „deformarea" lui *Enfremdung* în artisticul *Verfremdung* nu dizolvă legăturile cu fostul trecut politic al termenului; îl face în schimb mai potrivit pentru demascarea efectelor negative ale termenului politic. În lucrările lui Brecht de după anul 1935, înstrăinarea

[*Verfremdung*] acționează ca un vaccin împotriva alienării [*Enfremdung*] trăite, folosind elementele acelei alienări ca pe niște anticorpi.

5. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton: Princeton University Press, 1974), p. 58.
6. *Ibidem*, p. 71. Pentru explicațiile lui Jameson despre înstrăinarea lui Șklovski, vezi „The Formalist Projection", mai ales paginile 50-75.
7. G. Gorbaciov, „Mîi eșce ne nacinali dratsia", *Zvezda*, 1930: citat în Viktor Erlich, *Russian Formalism. History – Doctrine* (Londra: Mouton, 1965), p. 138. Pentru o relatare detaliată a relației dintre criticii marxiști și cei ai curentului formalist, vezi „Marxism Versus Formalism", în Erlich, *Russian Formalism*, pp. 99-117.
8. Așa cum a arătat William Mills Todd III, această recunoaștere a reprezentat excepția, mai degrabă decât regula: „Desigur, opoziția lor [a formaliștilor] polemică, de început, față de analizele sociologice și ideologice despre artă i-au transformat într-o țintă care i-a invitat la reacție pe oponenții de forță, precum Troțki (1924) și Bahtin (1928), deși lucrările ambilor s-au inspirat exclusiv din declarațiile timpurii ale formaliștilor și nu ar fi putut lua deplin în calcul studiile formaliste semnificative din punct de vedere sociologic, apărute începând cu jumătatea și spre sfârșitul anilor 1920; este cazul scrierilor «Realitatea literară» (1924), de Tinianov... și «În apărarea metodei sociologice» (1927), a lui Șklovski... Cu puține excepții, receptarea formalismului în Occident s-a concentrat și ea pe activitățile lor de început" (William Mills Todd III, „Literature as an Institution: Fragments of a Formalist Theory", în *Russian Formalism: A Retrospective Glance*, ed. Robert Louis Jackson și Stephen Rudy [New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1985], p. 16).
9. Mikhail Bakhtin și Pavel Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. Albert J. Wehle (Cambridge: Harvard University Press, 1985), p. 69.
10. Erlich, *Russian Formalism*, p. 179.
11. Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), p. 24.
12. *Ibidem*, p. 23.
13. Svetlana Boym, „Enstrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky", în *Exile and Creativity*, ed. Susan Suleiman (Durham: Duke University Press, 1998), p. 243.
14. Galin Tikhanov, „Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky", *Poetics Today*, vol. 26, nr. 4 (2005).
15. Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, trad. Benjamin Sher (Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1990), pp. 5-6.
16. *Ibidem*, p. 5.
17. Benjamin Sher, „Translator's Introduction: Shklovsky and the Revolution", în Shklovsky, *Theory of Prose*, p. xix.
18. Shklovsky, *Theory of Prose*, p. 6.
19. *Ibidem*, p. 3.
20. *Ibidem*, p. 6.
21. *Ibidem*, p. 14.
22. *Ibidem*, p. 6.
23. *Ibidem*, pp. 6, 17.

24. *Ibidem*, p. 13.
25. *Ibidem*, pp. 61-63. „Stroenierasskazairomana" a fost publicat pentru prima dată în *Jizn iskusstva*, 11 ianuarie 1920, 348; referințele mele sunt din republicarea articolului în Viktor Șklovski, *O teorii prozi* (Moscova: Federației, 1929), p. 61.
26. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 134; Șklovski, *Sentimentalnoe puteșestvie*, p. 188.
27. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 184; Șklovski, *Sentimentalnoe puteșestvie*, p. 259.
28. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 271.
29. *Ibidem*; Șklovski, *Sentimentalnoe puteșestvie*, p. 383.
30. Viktor Șklovski, *Hod konia: sbornik statei* (Moscova-Berlin: Gelikon, 1923), p. 201.
31. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 126.
32. *Ibidem*, pp. 216-219.
33. *Ibidem*, p. 134; Șklovski, *Sentimentalnoe puteșestvie*, p. 188.
34. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 142.
35. Richard Sheldon, „Introduction to *A Sentimental Journey*", în *Sentimental Journey* (Ithaca: Cornell, 1970), p. xiii. Pentru o istorie a relației tensionate dintre socialiștii revoluționari și bolșevici, vezi Mark Jansen, „The Socialist Revolutionaries and the Soviet Regime", în *A Show Trial Under Lenin* (Haga: Martinus Hijhoff, 1982).
36. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 184.
37. *Ibidem*, p. 153.
38. *Ibidem*, p. 141.
39. *Ibidem*, p. 151. Șklovski, *Sentimentalnoe puteșestvie*, pp. 212-213.
40. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 24; Șklovski, *Sentimentalnoe puteșestvie*, p. 34.
41. „Cum este făcut Don Quijote" [Kak sdelan „Don Kihot"] este titlul renumitei lecturi formaliste pe care Șklovski a făcut-o pentru romanul lui Cervantes, inclusă în Shklovsky, *Theory of Prose*, pp. 72-101.
42. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 133.
43. *Ibidem*, p. 188.
44. *Ibidem*, p. 133; Șklovski, *Sentimentalnoe puteșestvie*, p. 188.
45. Unul dintre numeroasele exemple contemporane ale unor astfel de acuzații este evaluarea făcută de Gheorghii Gorbacev termenului îndrăgit de studiile narative formaliste, *skaz:* „Cel mai important element în stilul «skaz» este posibilitatea de a ascunde de public imaginea auctorială, de a-și exprima unele dintre ideile auctoriale fără să-și asume responsabilitatea personală pentru ele" (citat în Boris Eihenbaum, „V ojidanii literaturi", în *Literatura. Teoriia. Kritika. Polemika* [Leningrad: Priboi, 1927], p. 288).
46. Sidney Monas, „Driving Nails with a Samovar: A Historical Introduction", în *Sentimental Journey* (Ithaca: Cornell University Press, 1970), p. xxxvii.
47. *Ibidem*.
48. Shklovsky, *Sentimental Journey*, pp. 184-185.
49. Julie Cassiday, *The Enemy on Trial: Early Soviet Courts on Stage and Screen* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2000), p. 44.
50. Monas, „Driving Nails with a Samovar", p. xxix.
51. Citat în Cassiday, *Enemy on Trial*, p. 115. Într-adevăr, în anii 1920 autobiografia s-a dezvoltat ca gen privilegiat al noului regim sovietic. Astfel, multe comunicări între cetățean și stat, fie că era vorba de denunțuri, scrisori către redacții sau cereri de înscriere în partid, erau în mod obișnuit prefațate de autobiografia semnatarului.

Pentru o relatare detaliată despre autobiografie în cererile pentru intrarea în partid, vezi Iigal Halfin, *Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial* (Cambridge: Harvard University Press, 2003).

52. În „Investigative Methods of the Secret Police", A. Grigoriev susține clar că „[în] forma lui «clasică» un interogatoriu începe cu un chestionar detaliat pe care deținutul trebuia să-l completeze, precum și cu o autobiografie și o listă a persoanelor cunoscute pe care el trebuia să o scrie" (New York: Frederick A. Praeger, 1957], p. 229).
53. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 151.
54. Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions* (Paris: Garnier-Flammarion, 1968), p. 43.
55. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trad. Mikhail Holquist și Caryl Emerson (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 350.
56. Althusser ilustrează interpelarea cu modul de apelare al polițistului către un trecător: „«Hei, tu, de colo!»... individul astfel strigat se va întoarce. Prin această simplă rotație de 180 de grade, el devine *un subiect*" (Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses", în *Lenin and Philosophy and Other Essays* [New York: Monthly Review Press, 1972], p. 174).
57. În acest punct sunt de acord cu evaluarea pe care Eric Naiman i-o face fascinantei lucrări semnate de Igal Halfin și Jochen Hellbeck, despre subiectivitatea sovietică, așa cum se exprimă ea în Eric Naiman, „On Soviet Subjects and the Scholars Who Make Them", *Russian Review*, vol. 60, nr. 3 (iulie 2001), pp. 307-315. În încercarea lor programatică de a lectura textul sovietic, mai degrabă decât să citească printre rânduri, acești specialiști iau prea adesea textul respectiv ca atare, ignorând posibilele distanțări și manipulări pe care subiecții le-ar putea aplica textului.
58. În timp ce scenariul acestor din urmă procese a fost stabilit în anii 1930 la Moscova, influența lui s-a răspândit ulterior în tot blocul sovietic, vreme de decenii. Pentru un studiu fascinant al poeticii acestor procese-spectacol, vezi Peter Steiner, „Justice in Prague, Political and Poetic: Some Reflections on the Slánský Trial (with Constant Reference to Franz Kafka and Milan Kundera)", *Poetics Today*, vol. 21, nr. 4 (2000), pp. 653-679.
59. Cassiday, *Enemy on Trial*, p. 47.
60. Viktor Shklovsky, *Zoo, or, Letters Not About Love* (Ithaca: Cornell University Press, 1971), pp. 103-104.
61. Citat în Richard Sheldon, „Introduction: Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender", în Viktor Shklovsky, *Third Factory* (Ann Arbor: Ardis, 1977), p. xi.
62. *Ibidem*, p. x.
63. Halfin, *Terror in My Soul*, p. 236.
64. *Ibidem*, p. 162.
65. *Ibidem*, p. 180.
66. *Ibidem*, p. 231.
67. Shklovsky, *Sentimental Journey*, p. 141; Șklovski, *Sentimentalnoe puteșestvie*, p. 198.
68. Shklovsky, *Third Factory*, p. 22.
69. *Ibidem*, p. 8; Viktor Șklovski, *Tretia fabrika* (Moscova: Krug, 1926), p. 16.
70. Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy* (New York: International Publishers, 1967), p. 83.

71. Stelian Tănase, *Anatomia mistificării* (București: Humanitas, 2003), pp. 371-372. Acuzația oficială a fost de „uneltire împotriva ordinii sociale". Unul dintre acuzați a întrebat la sfârșitul procesului „ce înseamnă să lupți împotriva ordinii sociale? Iar președintele completului de judecată a răspuns: «Ar putea să însemne un gest, un zâmbet»" (*Ibidem*, p. 367). *Anatomia mistificării* a lui Tănase reprezintă o sursă excelentă pentru studiul acestui caz, reunind documente de anchetă și de la proces, precum și scrisori, memorii și interviuri cu supraviețuitorii.
72. Această relatare se bazează pe lecturile mele din dosarul de poliție secretă al lui Steinhardt, *Dosar de urmărire informativă nr. 49342, I 207* Fond informativ (ACNSAS). Rezumatul investigațiilor privind *Jurnalul fericirii* se găsește în „Notă-Raport privind lucrarea intitulată «Jurnalul fericirii» redactată de Steinhardt Nicu", 103/A/CI/21 decembrie 1972.
73. Denunțul se găsește în *Ibidem*, IV, p. 276. Recunoașterea faptului că acest denunț a fost inventat de poliția secretă apare în *Ibidem*, V, p. 85. În timpul primei săptămâni de interogatoriu al lui Steinhardt, din ianuarie 1960, poliția secretă reușise deja să-l forțeze să recunoască faptul că fusese acuzat de homosexualitate în 1949: „Proces verbal de interogator, 8.01.1960", *Dosar penal nr. II8988, P 336*, vol. III (ACNSAS), III, p. 292. Poliția secretă obișnuia frecvent să-i șantajeze pe homosexuali, amenințându-i cu expunerea lor în procese publice. Acuzațiile de homosexualitate inițiaseră anterior acțiuni în instanță împotriva lui Mihai Rădulescu, unul dintre cei inculpați alături de Steinhardt. După procesul care l-a condamnat la închisoare pentru homosexualitate, Rădulescu a fost dus direct la sediul poliției secrete, unde a fost acuzat de participarea la același grup subversiv ca și Steinhardt. Rădulescu a murit în cursul acestei anchete, după ce a fost torturat cumplit. Este încă neclar dacă a murit ca urmare directă a abuzurilor sau dacă s-a sinucis. Tănase, *Anatomia mistificării*, pp. 281-282.
74. *Ibidem*.
75. Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii* (Cluj: Dacia, 1997), p. 12.
76. Roland Barthes a demascat răsunător tentativa realismului de a-și ascunde tehnicile, pretinzând că reprezintă realitatea imediată. Bender a identificat modul de abordare al realismului ca revendicându-se de la definiția lui Barthes: „[n]u doar pare că semnificantul și semnificatul sunt unite, ci, în această confuzie, semnificantul pare să fi fost șters sau să fi devenit transparent, așa încât să permită conceptului să se prezinte singur, ca și cum nu s-ar referi la nimic altceva decât la propria prezență" (citat în John Bender, *Imagining the Penitentiary* [Chicago: University of Chicago Press, 1987], p. 210).
77. Citat în Erlich, *Russian Formalism*, p. 11.
78. *Ibidem*, pp. 179-80.
79. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, p. 13.
80. *Ibidem*, p. 12.
81. *Ibidem*, p. 17.
82. *Ibidem*, p. 15.
83. *Ibidem*, p. 12.
84. *Ibidem*, p. 13.

85. Central Intelligence Agency, *Human Resource Exploitation Training Manual* (1983). Acest manual s-a bazat în mare măsură pe studiul anterior, Central Intelligence Agency, *Kubark Counterintelligence Interrogation* (1963). Multe dintre modificări sunt scrise de mână, peste frazele șterse, dar încă lizibile, așa încât sunt relativ ușor de monitorizat. Schimbările vizează în cea mai mare parte interzicerea folosirii tehnicilor coercitive radicale, precum tortura fizică severă și narcoza. Ambele manuale au fost desecretizate în 1997, ca răspuns la solicitarea bazată pe Legea libertății de informare, depusă de *Baltimore Sun* în 1994. (*Kubark* este numele codificat cu care CIA se identifică pe sine.)
86. Central Intelligence Agency, *Kubark*, p. 86.
87. *Ibidem*, p. 46.
88. *Ibidem*, p. 89.
89. *Ibidem*, p. 86.
90. *Ibidem*, p. 53.
91. *Ibidem*, p. 86.
92. *Ibidem*, p. 87.
93. *Ibidem*, p. 76.
94. Central Intelligence Agency, *Human Resource*, L-17.
95. Central Intelligence Agency, *Kubark*, p. 66.
96. *Ibidem*, p. 31.
97. *Ibidem*, p. 50.
98. *Ibidem*, pp. 85, 40.
99. *Ibidem*, p. 52.
100. *Ibidem*, p. 75.
101. Lawrence Hinkle și Harold Wolff, „Communist Interrogation and Indoctrination of 'Enemies of State': Analysis of Methods Used by the Communist Secret Police (A special Report)", *A.M.A. Archives of Neurology and Psychiatry*, vol. 76, nr. 2 (1956), pp. 125-130. Leonard Hilden, „Conditioned Refex, Drugs and Hypnosis in Communist Interrogations", *Studies in Intelligence*, vol. 2, nr. 2, primăvara 1958, pp. 61-62. Cel mai minuțios dintre aceste studii este „Communist Interrogation and Indoctrination of 'Enemies of State'", scris de doi oameni care „au jucat un rol esențial în înființarea Societății pentru Investigarea Ecologiei Umane, probabil cea mai importantă organizație academică folosită ca paravan pentru programele CIA de control al minții. [...] Wolff a fost președintele Asociației Neurologilor din New York; ulterior a devenit președintele Asociației Americane a Neurologilor. Hinkle a fost profesor la Universitatea Cornell" (István Rév, „The Suggestion", *Representations*, nr. 80, toamna 2002, pp. 86-87). Aceste studii arată că doctrina sovietică „a fost dezvoltată și organizată chiar de oficialii poliției secrete" („Conditioned Refex", Hilden, p. 59) și „a fost elaborată prin metoda aproximărilor succesive" („Communist Interrogation", Hinkle, Wolff, p. 150), spre deosebire de manualele americane de anchetă, precum *Kubark*, bazate masiv pe cercetarea psihologică (Central Intelligence Agency, *Kubark*, p. 2).
102. Aleksander Wat, *Mój wiek: pamietnik mówiony* (Londra: Polonia Books Fund, 1977), 2: 38-39, citat în Tomas Venclova, *Aleksander Wat: Life and Art of an Iconoclast* (New Haven: Yale University Press, 1996), p. 142.

103. Alexander Solzhenitsyn, *The Gulag Archipelago: An Experiment in Literary Investigation*, vol. 2 (New York: Harper and Row, 1975), p. 46.
104. *Ibidem*, p. 51.
105. *Ibidem*, pp. 63-64.
106. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, p. 6.
107. *Ibidem*, p. 13.
108. *Ibidem*, pp. 12-13.
109. *Ibidem*, p. 12.
110. *Ibidem*, p. 169.
111. *Ibidem*, p. 14.
112. Central Intelligence Agency, *Kubark*, p. 58.
113. Hinkle, Wolff, „Communist Interrogation", p. 141.
114. Joseph Brodsky, *Less Than One* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1985), pp. 7-8.
115. *Ibidem*, p. 3.
116. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, p. 240.
117. *Kubark* se încheie cu sublinierea acestei distincții: spre deosebire de serviciile secrete occidentale, al căror scop final este adunarea de informații, „ultima etapă dintr-un interogatoriu desfășurat de un serviciu de informații comunist este tentativa de convertire" (p. 103).
118. Relatarea mea despre reeducare se întemeiază pe prestigioasa istorie a lui Dennis Deletant despre serviciile secrete românești *Ceaușescu and the Securitate: Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989* (Londra: Hurst, 1995), pp. 29-51.
119. D. Bacu, citat în *Ibidem*, p. 38.
120. Nicolae Steinhardt, *Monologul polifonic* (Cluj: Dacia, 1991), p. 61.
121. *Ibidem*, p. 62.
122. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, p. 84.
123. *Ibidem*, p. 51.
124. *Ibidem*, p. 52.
125. Benjamin, „Conversations with Brecht", p. 87.
126. Sher, „Translator's Introduction", p. xix.

## Gânduri de încheiere

1. Arhiva SRI, Fond Penal, Dosar nr. 40038/22 (1959). Îi sunt recunoscătoare realizatoarei de film Irene Lusztig, nepoata Monicăi Sevianu, pentru că mi-a împărtășit exemplarele ei din dosare și copia filmului *Reconstituirea*.
2. Scandalul Kundera este rezumat în Rachel Donadio, „Report Says Acclaimed Czech Writer Informed on a Supposed Spy", *New York Times*, 16 octombrie 2008. Documentul original al poliției cehe și traducerea lui în limba engleză sunt disponibile la http://wwwustrcr.cz/en/recollections-of-anti-communist-fighters-and-resistants-miroslav-dvoracek; sau la http://old.ustrcr.cz/en/recollections-of-anti-communist-fighters-and-resistants-miroslav-dvoracek. Pentru o interpretare detaliată și atentă a scandalului Kundera, vezi Jonathan Bolton și Karel Hvížďala, „O úskalích překladu

i 'kauze Kundera' s bohemistou z harvardu", *Mladá fronta* DNES, 19 septembrie 2009. Îi mulțumesc lui Jonathan Bolton pentru că mi-a arătat traducerea în engleză a acestui articol și pentru edificatoarele schimburi de idei pe marginea acestui caz. Scandalul István Szabó și alte cazuri intens dezbătute de informatori maghiari sunt prezentate în István Deák, „Scandal in Budapest", *New York Review of Books* 53, nr. 16 (19 octombrie 2006). Scandalul legat de Constantin Noica este analizat în prefețele dosarelor sale de poliție secretă publicate, Dora Mezdrea (ed.), *Constantin Noica în arhiva Securității* (București: Humanitas, 2009).

3. Un bun exemplu de dosar este Dosar penal nr. 118988, P 336, vol. III (ACNSAS). De exemplu, vol. VIII, dedicat *corpora delicti*, conține o copie fotografică după *Lettre à un ami lointain* a lui Emil Cioran și ediția originală a romanului lui Mircea Eliade *Forêt interdite* – faptul că l-a citit reprezentând una dintre principalele acuzații aduse grupului Steinhardt –, precum și un amalgam de manuscrise originale și reproduceri. Radiografia se află în vol. XIV, p. 54.
4. Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii* (Cluj: Dacia, 1997), p. 12.
5. Fraza este preluată din memoriile Nadejdei Mandelștam, unde ea se întreabă impresionant: „Cine oare se va chinui să caute prin aceste arhive îngrozitoare de dragul lui Mandelștam?", Nadezhda Mandel'shtam, *Hope Against Hope: A Memoir*, trad. Max Hayward (New York: Modern Library, 1983), p. 401.
6. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trad. Alan Bass (Londra: Routledge, 2001), p. 110.
7. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Meridian Books, 1958), p. 443.
8. Marina Goldovskaia, *Jenșcina s kinoapparatom* (Moscova: Materik, 2002), p. 152.
9. Primo Levi, *Survival in Auschwitz*, trad. Stuart Woolf (New York: Collier Books, 1987).
10. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, p. 13.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# Index


A

*A supraveghea și a pedepsi* (Foucault) 68-69
*A treia fabrică* (Șklovski) 193-195
acțiune polițienească 38, 135, 218; folosirea amprentelor 101; și tehnologiile vizuale 138-139
adevărul, în interogatoriu 203-204
Administrația Politică Unită de Stat *vezi* OGPU
„Alice în Țara Minunilor" – tehnică de interogare 201
alienare 195
al patrulea zid, spargerea ~ 20, 114
Althusser, Louis 193
amprentare 48, 240 nn. 16 și 18, 241 n. 25; ca tehnică a poliției 100-101; și realizarea filmelor 102 (fig.), 103
anchetatori-scriitori 76-77
anchete 14, 37, 46
Andrieș, Alexandru 18
angajament de informator 52
animație 147-148
antierou 23, 118-119
aparat de filmat/fotografiat 95-96, 149; ascuns 38, 104-107; ca armă 116-118; ca procuror 112-115; FED 159-160
aparat de filmat-armă 95, 117-118, 243-244 n. 87
Arendt, Hannah 251 n. 72; despre manipularea maselor 129; despre secretomania ca spectacol 17-18, 251 n. 72; despre statul polițienesc 217; *Originile totalitarismului* 18
arestări 50, 53, 55-57
*Arhipelagul Gulag* (Soljenițin) 202
arhive 25, 27-28, 217, 234 n. 88; deschiderea ~ 39-43, 228 nn. 3-4, 233-234 n. 85; reglementări privind ~ 225 n. 59, 226 n. 63; ~ românești 42-43, 230 n. 22; ~ sovietice 43-45, 223-224 n. 39
arhiviști 27-28, 225 n. 59, 226 n. 63
armă, aparatul de filmat ca ~ 105, 106 (fig.), 117-118, 243-244 n. 87
armă, cinematografia ca ~ 116
„Arta ca tehnică" (Șklovski) 186-187, 191
artă (arte) 14, 20; dosarele ca ~ 30-31, 32 (fig.); în proiectul *Belomor* 177-181; poliția secretă și ~ 13, 20-21, 168-169
*Asaltul Palatului de Iarnă* (Evreinov) 20
autobiografie 52, 178-179, 206-207, 232-233 n. 65, 236 n. 15, 255-256 n. 51; lui Șklovski 193-195; și depozițiile la proces 191-193; și dosarele de anchetă 53-55
autoînstrăinare 189-191, 195, 203; minciuni 204-205
automatizare 185, 198
automodelare 206; Șklovski despre ~ 193-195
autor; co-~ la *Belomor* 167-171; statutul de ~ 26-27, 33, 84, 133, 218, 225 n. 55
autoritate: a dosarului de poliție secretă 20, 26, 213; a textului 36-38, 76-81, 83-84, 92-93, 218, 223 n. 29
avangardă 13, 20, 23
Averbah, Leopold 15, 251 n. 78

B

Babel, Isaac 14, 21, 28, 44, 54, 57, 76, 236 n. 19; despre dosare ca lucrări literare 32-33; mărturia lui ~ 58-59

Bahtin, Mihail 184, 193, 254 n. 8; despre genurile extraartistice 20, 223 n. 37; despre mărturisire 58
Barthes, Roland 64, 251 n. 70, 257 n. 76
Baumgarten, Alexander 34, 227 n. 91
Bazin, André 103
*bditelnost vezi* vigilență
Becker, Peter 230 n. 34
Belii, Andrei 19
Belomor, lagărul de muncă de la Canalul ~ 38, 236 n. 14; deținutele de la ~ 174-177; documentarea pentru 167-172; portrete ale deținuților de la ~ 172-174, 251 n. 74, 252 n. 100; rolul artelor în ~ 177-181
*Belomor: An Account of the Construction of the New Canal Between the White Sea and the Baltic Sea* (*Belomorsko-Baltiiskii...*) 119-120, 236 n. 14, 251 nn. 74 și 77; autorii ~ 167-171; biografii ale deținuților în ~ 179-180; portrete ale deținuților în ~ 172-174, 175 (fig.), 176-177; reeducarea în ~ 171-172
*Belomor-Baltic Canal* (film) 169
Bender, John 59, 197-198
Benjamin, Walter 46, 59, 105, 183; *Jurnale moscovite* 29-30
Beria, Lavrenti 28-29
Bertillon, Alphonse 139, 177, 230 n. 34; despre identificarea infractorului 46, 48, 230 n. 24
Bertillon, sistemul ~ 48
*besprizorniki vezi* copii, stradă
biografie: deținuților 179-180; dosare de poliție secretă ca ~ 13, 19, 26, 36, 46-49; în criminologie 47-48; romane polițiste ca ~ 46-47
Bittner, Egon 222 n. 12
Blaga, Lucian 232 n. 50
Bordwell, David 131-132
Boym, Svetlana 31-32; „Înstrăinarea ca stil de viață: Șklovski și Brodski" 185
Brecht, Bertolt 183, 207, 253-254 n. 4; despre înstrăinare 184, 253-254 n. 4
Breslav, Vladimir Markovich *vezi* Ermler, Fridrih
Brockman, Stephen 223 n. 25
Brooks, Peter, *Imaginația melodramatică* 135
Buharin, Nikolai 96
Bulgakov, Mihail 21, 36, 236 n. 14, 238 n. 46; *Casa Zoikăi* 14; dosarul personal al lui ~ 86-89; hărțuit de poliția secretă 79-80; *Inimă de câine* 89-90; *Jurnal* 90-91, 238 n. 54; *Maestrul și Margareta* 36-38, 52, 71-75, 88, 90-92, 218, 238 n. 46; și cenzura 80-81; și Martinov 76, 78

C

cameră de interogatoriu: ca suprarealism 196-200; Steinhardt despre ~ 196-197, 214-215
Canalul la Marea Albă 168
caracterizare a suspectului 74
carnet de partid 122-123, 245 n. 113
*Carnetul de partid* (film) 95, 120, 122, 245 n. 121; aparență și conținut în ~ 123-124; identitatea în ~ 124-127, 138-140; influența lui Stalin asupra ~ 133-135, 137; promovarea *bditelnost* în ~ 128-133
carte de identitate 136, 245 n. 113; falsificare 122-123
cartografiere 148
*Casa Zoikăi* (Bulgakov) 14
Cassiday, Julie 108, 193
*Cavaleria roșie* (Babel) 58
Caygill, Howard 34, 227 n. 91
*Călătoria sentimentală* (Șklovski) 194, 218; ca depoziție la proces 191-192, 208, 218; înstrăinarea în ~ 187-191, 195, 199
CEKA 15, 18, 21, 96, 128, 143, 160, 233 n. 69, 250 n. 64; anchetele ~ 14, 189; în lagărul Belomor 173. *Vezi și* poliția secretă
Central Intelligence Agency (CIA), manualul de interogatoriu ~ 200-205, 258 n. 85
cenzură 18-19; în *Maestrul și Margareta* 81-84; în *Solovki* 154-155, 167, 217; și Bulgakov 80-81; și Pîriev 133
Cerkasov, A. 160, 167; *Solovki* 144-145, 148-155
chestionare 73-75
Chudakova, Marietta 238 n. 46
CIA *vezi* Central Intelligence Agency

cinematografie 13, 21, 38, 95, 132, 169; antieroul în ~ 118-119; ca armă 116-118; ca procuror 112-115; dosarele de poliție secretă și ~ 210-211; kino-poliția în ~ 141-142; poliția secretă și ~ 143-144, 209-210, 224 n. 42, 247 n. 7; rolul ~ 115-116
cititori 26-28, 170-172, 197-198, 201
Clark, Katerina 47
Clover, Carol J. 111
CNSAS *vezi* Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității
colaj 31, 48-53, 72-75, 188, 199, 213-216
Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS) 42
convertire, narațiuni despre ~ 171; poveștile infractorilor despre ~ 15
copii 251 n. 73; în *Drumul spre viață* 161-164; în lagărele de muncă 38, 158-160; ~ străzii 156-157, 250 n. 55
copii, copiere 51, 66, 90-91
criminologie 24, 59, 173, 230 nn. 24 și 34; biografia în ~ 46-48; critica sovietică a ~ 121-122; muzeul ~ 145-146; viziunea în ~ 120-121
Csendes, Ladislau 43
*Ctrl (spațiu): Retorica supravegherii, de la Bentham la Big Brother* (expoziție) 31
culaci 53, 56, 116, 126-127
*Cum trăiești, tovarășe miner?* (film) 114
Curtis, J.A. 80, 237 nn. 29 și 32

D

deictic 37, 103, 139, 241 n. 20
Deletant, Dennis 37, 228 n. 98, 233-234 n. 85, 259 n. 113
Deleuze, Gilles 149
delincvență 155-156; tratarea ~ 156-160
delincvenți juvenili: infracțiuni ale ~ 155-157; reeducarea ~ 157-158
denunțuri 19, 26, 48, 58, 196, 231 n. 38, 257 n. 73
Derrida, Jacques 41, 215
determinism 194
deținut 233 nn. 83-84, 249 n. 44, 251 n. 74, 252 n. 100; biografii ale ~ 178-179; copil 38, 157-158; femei 174-177; în lagărul Solovki 148-155; memoriile ~ 196-197; schimbarea modului de portretizare a ~ 172-173
dialogism 58-59
disciplină 68; și delincvenții juvenili 157-158
dosar de evidență operativă 49-50
dosar de poliție secretă 13, 19, 216 (fig.), 229 n. 17, 230 n. 25, 232 n. 53, 238 n. 56; al lui Bulgakov 86-89; al lui Steinhardt 214-215; ancheta 53-55; biografia și ~ 48-49; caracterizarea suspectului în ~ 49-50; cititori de ~ 26-27, 213-214; fascinația față de ~ 18; folosirea în cinematografie 17, 210-211; genealogia ~ 46-48; în România 24, 210-211, 213; poetica ~ 26; poststalinist 60-67; rapoartele informatorilor în ~ 51-52; realitate din ~ 25; sinteze periodice în ~ 52-53; stalinist 55-60; stilul sovietic 25-26; și secretomania 17; și textele literare 28-29, 32-33
dosar de urmărire informativă (DUI) 49-50, 53, 232 n. 53
dosar personal 13; al lui Bulgakov 86-88, 90-91; autobiografia în ~ 53- 55; ca biografie 13, 20, 25, 37, 46-49; cititori ai ~ 27; sovietic 25-26, 46, 223-224 n. 39
dosare *vezi* dosar de poliție secretă
dosare de investigații 50, 53-55, 231-232 n. 49; folosirea în epoca stalinistă 56-57
dosare de muncă 51-52
dosare de supraveghere 50-51, 53, 69, 232 n. 50; poststaliniste 60-67
dosare de verificare 49
*Dosarele FBI 35* (Mesches) 32 (fig.)
*Douăzeci de ani glorioși* (film) 221 n. 7
*Dovezi vizibile: perspective ale medicinei legale asupra corpului* (expoziție) 121
*Drumul spre viață* (film) 23, 36, 38, 95, 166 (fig.), 167, 180-181, 250 n. 56; copiii ca element central în ~ 161-163; și documentarul 160-161; tema infracțiunii și reeducării în ~ 155-157; violența în ~ 164-165
DUI *vezi* dosar de urmărire informativă

duşman 95; crearea ~ 46, 60, 123-124, 130
Dzerjinski (comună) 159
Dzerjinski, Feliks 21, 23, 155, 251 n. 69

E

Eagleton, Terry, despre estetică 33-34, 227 n. 89
efect realist 61
*Effet de réel* 64, 251 n. 70
Eihenbaum, Boris 19, 188
Eisenstein, Serghei, *Lunca Bejin* 146
Ejov, N. 56, 59, 67, 80
Ekk, Nikolai 250 n. 53; *Drumul spre viaţă* 155-160, 250 n. 53
*émigré*, ca nefirescul sovietic 72, 235 n. 5
Engelstein, Laura 68, 235 n. 108
Ericson, Edward 238 n. 46
Erlich, Viktor 185
Ermler, Fridrih (Vladimir Markovici Breslav) 22, 129, 224 n. 45
estetică, estetism 20-21, 31, 227 nn. 90-91 şi 96; ~ politicii 28-30; ~ poliţienească 30-36, 217-218
estetică poliţienească 33-37, 161, 217-218
evidenţă la Securitate 18, 231 n. 42
Evreinov, Nikolai 20, 223 n. 34; *Atacul Palatului de Iarnă* 20

F

falsificare a cărţilor de identitate 122-123
falsificare a documentelor 122-123
familie, înregistrarea ~ 56
femeie: înfăţişată în *Solovki* 152-153; reprezentarea ~ 174-177
feminitate 174, 176-177
fereastră, ca metaforă 16-17
ficţiune, dosarele de poliţie secretă ca ~ 30
filme 13, 22, 77, 95, 148, 169, 209, 221 n. 7, 242 nn. 42 şi 49; activitatea poliţienească şi ~ 138-140; *bditelnost* 129; ca procurori 112-115; cenzura ~ 217-218; despre lagăre 147-155; dosarele de poliţie secretă în ~ 16-17; mâinile ca punct focal în ~ 96-97, 102 (fig.); poliţia secretă şi ~ 21-22, 136-137; procesul-spectacol 107-111; tratamentul faţă de femei în ~ 174-177; violenţa în ~ 164-165
filme documentare 17; despre lagărele de muncă 144-145, 149-155, 160-161
filmul ca vizită turistică 147
Firin, Semen 39, 168
Fitzpatrick, Sheila 123, 128, 231 n. 38, 246-247 n. 151
formalism 14, 19-20, 36, 184, 223 n. 37, 254 n. 8, 255 n. 45
*Forţa Solovki* (film) 154
fotografie, fotografi 147, 212 (fig.), 230 n. 24, 251-252 n. 81; de poliţie 139, 230 n. 25; portret 177-178. *Vezi şi* fotografii de identificare
fotografii de identificare, folosirea în cinematografie a ~ 175
Foucault, Michel 47, 59, 235 n. 108; *A supraveghea şi a pedepsi* 68-69
FSB 44

G

Gauck, comisia ~ 228 n. 3
gen extraartistic 18-20, 58; Bahtin despre ~ 223 n. 37
Gide, André 227 n. 95
Ginzburg, Evghenia 28, 30
Goldovskaia, Marina, *Forţa Solovki* 154, 249 n. 47
Goma, Paul 61
Gorki, Maxim 15, 21, 39, 44, 58-59; *Belomor* 119-120, 167-168, 170; despre lagărul de la Solovki 146, 150-151, 154, 173, 249 n. 41
GPU 15, 19, 96, 145, 202, 222 n. 9; înstrăinarea 183
*Greşeala inginerului Kocin* (film) 77
Grigoriev, A. 53, 231 n. 38, 256 n. 52
Groys, Boris 23
Gulag 13, 21, 23, 180, 202; şi cinematografia 143-177
Gunning, Tom 135-136, 138

H

Haber, Edythe 86
Halfin, Igal 59-60, 194, 256 n. 57
Hellbeck, Jochen 223-224 n. 39, 256 n. 57
Holquist, Michael 83
Holquist, Peter 45, 234-235 n. 99
homosexualitate, acuzații de ~ 196, 257 n. 73
Hoover Institution Press 229 n. 17
Horkheimer, Max 227 n. 89
Hrușciov, Nikita 60

I

Iagoda, Ghenrih 80
identificare 72, 231 n. 43; a infractorilor 120, 127, 251 n. 71; descrieri 72-75; falsificată 122-123
identitate: în *Carnetul de partid* 123-127, 136-138; mâinile și ~ 240 n. 14, 241 n. 25
*Imaginarea penitenciarului* (Bender) 197
*Imaginația melodramatică* (Brooks) 135
imitație 86, 92-93
Inber, Vera 169
informatori 24, 51-52, 205-206, 232 n. 53
infractori 38, 59; ca exponate muzeistice 145-146; ca temă de film 95-100, 118-119, 156; identificarea ~ 119-120, 126-127, 129, 230 n. 25, 251 n. 71; istorii de convertire a ~ 15; în romanele polițiste 46-47; în sistemul concentraționar 163, 172-173
infracționalitate 146; identificarea ~ 120-121, 230 n. 34
infracțiune: ca exponat muzeistic 145-146; copiilor străzii 156-157; definiții ale ~ 49, 59, 230 n. 34
*Inimă de câine* (Bulgakov), tehnici narative în ~ 89-90
Institutul de Stat pentru Studierea Infracțiunii și Criminalității 122, 244 n. 103
interogatoriu 16, 54, 57; autoînstrăinarea ~ 205-206; lui Steinhardt 196-197, 200, 207; minciuni spuse la ~ 206; narațiunea și ~ 135-136; și înstrăinarea artistică 183-184; tehnici de ~ 200-205, 258 n. 85, 259 n. 112
intimidare 64-65, 162, 181
Ivan cel Groaznic 186
izolare 65, 67, 235 n. 102; în timpul interogatoriului 200, 202

Î

împărtășire a sensibilului, Rancière despre ~ 37, 227 n. 96, 228 n. 97
*Înainte, soviet!* (film) 97, 100-101, 102 (fig.), 154
înregistrare a familiei arestatului 56
înregistrări de poliție 26, 37, 56
*Însemnările unui anchetator* (Șeinin) 77
înstrăinare 193, 253-254 n. 4; artistică 39; auto~ 189-191, 195, 203-206, 208; ca tehnică de interogare 201-203; sinelui 189-190, 195, 203, 206-208; suprarealismul și ~ 198-199, 214-215; teoria literară și ~ 183-184; viziunea lui Steinhardt despre ~ 199-201; viziunea lui Șklovski despre ~ 184-187

J

Jakobson, Roman 198
Jameson, Fredric 184
*Judecat de istorie* (film) 22
*Jurnal* (Bulgakov) 90-91, 238 n. 54
jurnale 13, 223-224 n. 39, 238 n. 54; copierea ~ 90-91
jurnale de știri 105; despre procesele-spectacol 107-111, 242 nn. 42-43; ~ sovietice 17, 36
*Jurnale moscovite* (Benjamin) 29
*Jurnalul fericirii* (Steinhardt) 91, 196-197, 203

K

Karamazov, Ivan 58
Kaufman, Mihail 110; tehnici cu camera ascunsă 104-105

KGB 15, 22, 27, 43-44, 229 n. 20
kino-ochiul 97, 104
*Kino-ochiul* (film) 105; imagistica mâinii în ~ 96-100
kino-poliția 38, 137, 139-142
*Kino-Pravda* (jurnale de știri la cinematograf) 107-108, 109 (fig.), 110, 242 n. 42
Kirov, Muzeul ~ 147
Krupskaia, Nadejda 112
*Kubark* și *Manualul de pregătire pentru exploatarea resursei umane* (*Human Resource Exploitation Training Manual*) 258 n. 85, 259 n. 112; tehnici descrise în ~ 200-202, 205-206
Kuleșov, Lev 95
Kundera, Milan 213, 259 n. 2
Kuziakina, Natalia 149

L

lagăre 249 n. 44; documentare despre ~ 144-145; expunerea publică a ~ 146-155; în film 147-155; proiectul Belomor 167-174; sovietice 38-39, 233 n. 83
lagăre de muncă ale copiilor 38, 158-159
*Larma timpului* (Mandelștam) 33-34
Lațis, Martin 46
lectură: a dosarelor de poliție secretă 24-33, 37, 52, 211, 213-215, 224 n. 52; în *Carnetul de partid* 126-127; în *Maestrul și Margareta* 84-85
legi ale lustrației 42-43
Lemberg, Aleksandr, *Canalul Belomor-Baltica* 169, 172-174
Lenin, V.I. 14, 59, 11-112, 115
*Les Confessions* (Rousseau) 192
Levi, Primo 218
Levin, Thomas 31
literatură: poliția secretă și ~ 36, 77-78, 92-93, 169, 183, 215, 218; și dosarele 33, 71; și genurile extraliterare 18-21, 223 n. 37
litotă, în *Maestrul și Margareta* 83
Lombroso, Cesare 230 n. 34
Lubianka 16, 18
lume interlopă, prezentarea filmică a ~ 97-99
Lunacearski, Anatoli 116, 143
*Lunca Bejin* (film) 146

M

*Maestrul și Margareta* (Bulgakov) 36, 38, 52, 218, 238 n. 46; ca imitație 86, 92-93; cenzura ca temă în ~ 80-84; litota în ~ 83; poliția secretă în ~ 84-86; tehnici narative în ~ 72-75, 78-80, 87-90
Makarenko, Anton, *Poema pedagogică* 158, 250 n. 56
Mandelștam, Nadejda 260 n. 6
Mandelștam, Osip 44, 218; estetica poliției 33-36; *Larma timpului* 33-34
Manovici, Lev 103
*Manual de pregătire pentru exploatarea resursei umane* 200, 258 n. 85
Marey, Étienne-Jules 117-118
Marker, Chris 117
Martinov, Fedor: *Bandiții* 14; și Bulgakov 76, 78
Marx, Karl, despre alienare 195
mărturisiri 13, 28, 54, 59; false 58; în comparație cu depozițiile din proces 192-193
mâini 54-55, 240 n. 14; în filme 96-101. *Vezi și* amprentare
*Mâini* (Vertov) 100
Medvedkin, Aleksandr 23, 36, 38, 95; armecameră de filmat 118 (fig.); despre kinopoliție 141; filmul ca armă 116-117; filmul ca procuror 111-114; manipularea publicului de către ~ 114-115
Meierhold, Vsevolod 54-55
melodramă 23, 165; și poliția 135-138
Mesches, Arnold 31; *Dosarele FBI* 32 (fig.)
Mihoels, Solomon 77
Miller, D.A., *Romanul și poliția* 36
Mills, Judith 237 n. 6
minciuni 207, 238 n. 49; și autoînstrăinarea 205-206
mișcare, în *Solovki* 148-149
Mitrohin, Vasili 27
moarte, reprezentarea cinematografică a ~ 164-165
modernism 16

Monas, Sidney 191
Morin, Edgar 160
Mulvey, Laura, despre deictic 103
*Mutarea calului* (Șklovski) 188

N

Nabokov, Vladimir 13
Naiman, Eric 256 n. 57
narator 51, 63, 135, 188; în *Maestrul și Margareta* 72-75, 78-80, 87-90
NKVD 14-15, 48, 221 n. 7, 232-233 n. 65, 246-247 n. 151; producția de aparate de fotografiat 159-160; protocolul dosarelor ~ 56-57; și *Carnetul de partid* 134, 137; și Institutul de Stat pentru Studierea Infracțiunilor și Infracționalității 122, 245 n. 104
Noica, Constantin 213, 260 n. 2
Noica-Pillat, grupul ~ 61, 234 n. 87
non-literatură 19-20, 223 n. 37

O

ochi, identificarea infractorului după ~ 48
ocult; poliția ca forță ~ 137
ODSK *vezi* Societatea Prietenilor Cinematografiei Sovietice
OGPU 15, 21, 77, 80, 148, 167, 246-247 n. 151, 248 n. 19; comunități de muncă 159; și Bulgakov 86, 90, 238 n. 54; și filmele 95, 144-145
Ohotin, Nikita 44
*Omul cu o cameră de filmat* (film) 100, 104-106, 153, 249 n. 45
Onișoru, Gheorghe 43
orfani *vezi* copii
*Originile totalitarismului* (Arendt) 18
*Ostranenie vezi* înstrăinare

P

Panteleev, Lenka 146
pașapoarte interne 140. *Vezi și* carte de identitate; carnet de partid
Pavlova 174, 175 (fig.), 176
Păunescu, Adrian 206
pedeapsă 60, 65, 122, 157-158
Petersen, Julie 234 n. 89
Petrov, Nikita 43, 221 n. 7
Phéline, Christian 121
Pillat, Dinu 30
Pitești, închisoarea ~ 205
Pittman, Ritta 237 n. 26
Pîriev, Ivan 23, 38; *Carnetul de partid* 95, 120-127, 130-133, 136-140; și Stalin 133-134
*Poema pedagogică* (Makarenko) 158, 250 n. 56
politică, estetizarea ~ 27-30
poliția secretă 13, 15, 97, 120, 148, 222 n. 12, 246-247 n. 151; Bulgakov și ~ 79-80, 237 n. 33; camera ascunsă și ~ 104-107; în *Carnetul de partid* 134, 136-137; în *Drumul spre viață* 161-163; în *Maestrul și Margareta* 78-79; în România 37, 49; în *Solovki* 152-153; înstrăinarea 183-184, 198; practicile ~ 35, 52, 161, 210, 215, 217; realizatorii de film și ~ 22, 95, 144-145; sovietică 14, 45, 221 n. 2; și artele 168-169; și cinematografia 143-144, 209-210, 224 n. 42, 247 n. 7
Pontecorvo, Gilles 160
*portrait parlé* 46, 74
portrete ale deținuților de lagăr 172-178
poveste a vieții 55, 57
„Povestea unei reeducări" (Zoșcenko) 170
Preda, Marin 43; *Cel mai iubit dintre pământeni* 63
prevenție 65
procese 30, 116, 238 n. 56; depoziții la ~ 192-193, 218. *Vezi și* procese regizate; procese-spectacol
procese regizate 29-30
procese-spectacol 193, 210, 257 n. 71; ale socialiștilor revoluționari 185, 192; filme despre ~ 107-111, 242 nn. 43-44; scenarii pentru ~ 110-111; sovietice 13, 17, 256 n. 58
*Procesul lui Mironov* (film) 107, 242 n. 42
producții cinematografice 13, 240 n. 12; amprentarea și ~ 100-101, 103; și OGPU 144-145

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

profunzime a câmpului, stilul ~ în realismul socialist 130-131
propagandă 20, 111-112, 163, 167; *bditelnost* 129; romanul ca ~ 63-64
prostituție 176
psihologie 25, 58-59, 77, 197
public: al patrulea zid și ~ 130; la imitația de procese 29-30; la procesele-spectacol 108-111; manipularea ~ 114-115

R

Radio Europa Liberă, *Jurnalul fericirii* 196
Rancière, Jacques, despre împărtășirea sensibilului 37, 227 n. 96. 228 n. 97
rapoarte informative 51-52
Rădulescu, Mihai 257 n. 73
război, camera de filmat și ~ 117-118
realism 16, 257 n. 76; John Bender despre ~ 197-198; socialist 15, 23, 43, 130-132, 236 n. 14. *Vezi și* suprarealism
realizatori de film 13; și poliția secretă 21-22, 95
*Reconstituirea* (film) 209-210, 213
„Reconstrucția artistului" (Rodcenko) 170
reeducare 206; a copiilor fără adăpost 155, 163, 165; femeilor 174, 176; în *Drumul spre viață* 160-161; în lagăre 38, 170-171
repetiție 89-92, 110
rescriere 55, 64, 136, 179
retorică a dosarelor 25-26, 28, 30, 60, 74, 83, 202
Revoluția Franceză, și melodrama 135-136
Revoluția Rusă 187-189, 240 n. 14
Roberts, Graham 116; *Înainte, soviet!* 154
Rodcenko, Aleksandr 97, 169, 240 n. 12, 251-252 n. 81; „Reconstrucția artistului" 170; URSS în construcție 168 (fig.), 175 (fig.)
Roginski, Arseni 44
romane 19-20, 223 n. 29; și propaganda 61, 63
romane polițiste 46-47, 77
*Romanul și poliția* (Miller) 36
România 39, 196, 205-206, 233 n. 68, 233-234 n. 85; arhivele poliției secrete 42-43; dosarele poliției secrete 49-50; informatorii 51-52; poliția secretă 15, 17-18, 37, 209, 224 n. 42; supravegherea poststalinistă 60-63
Rousseau, Jean-Jacques, *Confesiuni* 192
Rusia 229 n. 20, 230 n. 25; și arhivele poliției secrete 43-44

S

Saharov, Andrei 229 n. 16
Sanders, Mark 224 n. 52
Sappol, Michael 121
scriitor-anchetator 76-77
scriitori: ca subiecte de dosar 21; proiectului Belomor 168-169
scris 93, 206; ca act criminal 66; la persoana întâi 13, 21, 39, 53, 86, 185, 238 n. 56
secretomanie 162; dosare și ~ 17; publică 16; spectacolul ~ 17, 251 n. 72
Securitate 15, 17, 27, 37, 65, 230 n. 22, 231 n. 43, 232 n. 53, 233-234 n. 85; informatori la ~ 51-52; registrul ~ 18, 225 n. 39, 231 n. 42
Sekula, Allan 48, 138
semnalmente particulare 48, 72-75, 78, 92, 120, 122
Serviciul Român de Informații (SRI) 43, 228-229 n. 8
Sevianu, Monica 211, 213
Sheldon, Richard 194
Sher, Benjamin 186, 208
Siniavski, Andrei 238 n. 56
socialiști revoluționari (SR) 189; procesul-spectacol al ~ 107-111, 185, 192-193
Societatea Prietenilor Cinematografiei Sovietice (ODSK) 21, 144, 180
*Soiuzkinokroniki* nr. 64/408 160
Soljenițîn, Aleksandr 21; *Arhipelagul Gulag* 202-203
*Solovki* (film) 144-145, 180, 210; animația în ~ 147-148; critica lui Gorki despre ~ 154-155; deținuții în ~ 152-154, 173-174; interzicerea ~ 167, 217-218; mișcarea în ~ 148-151

Solovki, lagărul ~ 17, 38, 247-248 n. 17, 248 n. 18; filme despre ~ 147, 249 n. 47; raportul lui Gorki despre ~ 146, 173, 249 n. 41; teatrul în ~ 149-151
spectator *vezi* public; supraveghere
SR *vezi* socialiști revoluționari
SRI *vezi* Serviciul Român de Informații
Stalin, Iosif 87; poezia lui Mandelștam despre ~ 34-35; și *Carnetul de partid* 132-133, 137-138
stalinism 223-224 n. 39, 223 n. 68; *bditelnost* 128-129, 132
STASI, arhivele ~ 42
Stănescu, Nichita 43
Steinhardt, Nicolae 39, 43, 46, 52, 185, 257 n. 73, 259-260 n. 3; despre camera de interogatoriu 197-199; despre interogatoriu 202-207; dosarul de poliție secretă al lui ~ 214-215; *Jurnalul fericirii* 65-67, 91, 196-197, 203, 257 n. 72; supravegherea lui ~ 61, 62 (fig.), 212 (fig.), 232 n. 50; „Totul despre puterea cuvintelor" 206
Stepanova, Varvara 97
Striedter, Jurij 185
„Structura ficțiunii" (Șklovski) 187
subversiune 208, 219
suprarealism 249-250 n. 52; camera de interogatoriu ca ~ 197, 199-200, 214; și înstrăinare 198
supraveghere 37, 212 (fig.), 234-235 n. 99; a artiștilor și scriitorilor 18, 196-197; schimbări în ~ 60-67
suspiciune 125; ca propagandă 129
Szabó, István 213, 259-260 n. 2

## Ș

Șahti, afacerea ~ 192
Șeinin, Lev 236 nn. 15, 19; ca anchetator-scriitor 76-77; *Însemnările unui anchetator* 77
Șentalinski, Vitali 18, 27, 44, 87
Șklovski, Viktor 14, 21, 169, 183; autobiografiile lui ~ 193-195; autoprezentarea lui ~ 189-191; *Călătoria sentimentală* 187-189, 218; despre înstrăinare 39, 184-187, 198-199, 207-208
Șumiațki, Boris 133

## T

taylorism 115
Tănase, Stelian 232 n. 50, 257 n. 71
teatralitate 20, 29, 141, 161, 223 n. 34, 226 n. 70, 242 n. 44
teatru 20, 30, 154; în lagăre 149-151, 179-180
tehnici vizuale 138
tehnologie de supraveghere 17, 60-61, 64-65, 233 n. 69
telefon 61
teorie literară 38, 183-184
texte literare 21; dosarele de poliție secretă ca ~ 28-29, 32-33
Tihanov, Galin 185
Tinianov, Iuri 19-20
Tolczyk, Dariusz 167, 172, 223 n. 19, 249 n. 44
Tolstoi, Lev: despre înstrăinare 186-187; Șklovski despre ~ 186-187
Tomașevski, Boris 19
tortură 67-68, 206
tortură fizică 68-69, 206
tras cu urechea 67
Trauberg, Leonid 129
trenuri: cinematograf 111-112; propaganda în ~ 111-112, 242 n. 52
trenuri-cinematograf 112, 115-116, 242 n. 55
Triolet, Elsa 193
Troțki, Lev 184, 254 n. 8
Tsivian, Yuri 240 n. 12; *Omul cu o cameră de filmat* 100
Turovskaia, Maia 161

## U

*Ultimul bolșevic* (film) 117, 118 (fig.)
Uniunea Sovietică 46, 48, 68, 223 n. 37, 233 n. 68, 211 n. 85, 234-235 n. 99;

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

arhivele ~ 43-45; criminologia în ~ 121-122; procesele-spectacol în ~ 13, 17; tehnici de supraveghere în ~ 17, 233 n. 69
*URSS în construcție*, nr. 12 (Rodcenko) 168 (fig.)

V

Vertov, Dziga 23, 36, 95, 101, 120, 148, 240 n. 12, 242 n. 49; filme ale proceselor-spectacol 17, 107-111; folosirea camerei ascunse 103-107; *Kino-ochiul* 97-99; *Kino-Pravda* 107-111; *Manualul de teren Kinok* 104; *Omul cu o cameră de filmat* 100, 104-105, 153, 249 n. 45; *Procesul lui Mironov* 107, 242 n. 42
vigilență 128-129, 145; în *Marea Enciclopedie Sovietică* 128-129; stalinistă 132-133
violență: în *Drumul spre viață* 164-165; în film 164-165
Virilio, Paul 117
viziune: și criminalistică 120-121; și poliție 138, 140

W

Wat, Alexander, *Secolul meu: Odiseea unui intelectual polonez* 202
Weeks, Laura 237 nn. 23-24
Wells, H.G. 171
Wolff, Christian 227 n. 91, 258 n. 101

Z

ziare, și filmul 108, 110
Zoșcenko, Mihail 168, 179; „Povestea unei reeducări" 170-172
*Zoo sau Scrisori nu despre iubire* (Șklovski) 193

Biblioteca Centrală Universitară "Mihai Eminescu" Iași
ISTORIE

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

www.society4romanianstudies.org

The Society for Romanian Studies

Înființată în 1973 în Statele Unite, Societatea pentru Studii Românești (the Society for Romanian Studies – www.society4romanianstudies.org) este o asociație interdisciplinară care a ajuns să domine câmpul studiilor românești pe plan internațional. Societatea reunește cercetători, studenți, practicieni și oficiali guvernamentali interesați de istoria, politica, sociologia, antropologia, economia, geografia, lingvistica și cultura românească. În rândurile sale se află un număr mare de membri și colaboratori care lucrează în diverse universități din România și Republica Moldova și din străinătate. Prin colecția de carte „Studii Românești/Romanian Studies/Études Roumaines/Rumänische Studien", SRS urmărește să aducă o contribuție editorială constantă și distinctă în acest domeniu.

Colecția are în vedere volume cu relevanță contemporană și rigoare academică semnate sau coordonate de membri SRS. În colecția „Studii Românești/Romanian Studies/Études Roumaines/Rumänische Studien" vor apărea traduceri ale unor cărți publicate la edituri din străinătate, dar și volume redactate direct în limba română. Între acestea se vor regăsi monografii, culegeri unitare de studii semnate de un singur autor, precum și volume colective ce reunesc contribuții pe teme specifice studiilor românești. Colecția utilizează ca metodă de evaluare *blind peer review*, pentru a selecta manuscrise de cea mai înaltă calitate, redactate într-un stil accesibil. Ea se adresează cu precădere publicului intelectual și specialiștilor în studii românești.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

STUDII ROMÂNEȘTI · ROMANIAN STUDIES · ÉTUDES ROUMAINES · RUMÄNISCHE STUDIEN

au apărut:

Roland Clark, *Sfântă tinerețe legionară. Activismul fascist în România interbelică*
Vladimir Solonari, *Purificarea națiunii. Dislocări forțate de populație și epurări etnice în România lui Ion Antonescu, 1940-1944*
Alex Drace-Francis, *Geneza culturii române moderne. Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale (1700-1900)*
Lavinia Stan, Diane Vancea (coord.), *România postcomunistă: trecut, prezent și viitor*
Cristina Vățulescu, *Cultură și poliție secretă în comunism*

în pregătire:

Maria Bucur, *Eroi și victime. România și memoria celor două războaie mondiale*

*www.polirom.ro*

Redactor: Liviu Mățăoanu
Coperta: Carmen Parii
Tehnoredactor: Constantin Mihăescu

Bun de tipar: noiembrie 2017. Apărut: 2017
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. BOX 266
700506, Iași, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1,
et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la S.C. Tipo-Lidana S.R.L.
Calea Unirii nr. 35, Suceava
Tel.: 0230/517.518; Fax: 0330/401.062
E-mail: office@tipolidana.ro; www.tipolidana.ro

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Deschiderea arhivelor poliţiilor secrete a iscat scandaluri compromiţătoare în tot fostul bloc sovietic. *Cultură şi poliţie secretă în comunism* este o analiză revelatoare şi responsabilă a acestor arhive, autoarea oprindu-se asupra celor mai temute documente – dosarele personale – şi asupra mai puţin cunoscutelor colecţii de filme. Cristina Văţulescu arată că dosarul personal a fost genul biografic cel mai puternic şi mai răspândit în comunism, cu structură predefinită, şi îi studiază efectele asupra dezvoltării autobiografiei, romanului şi altor genuri literare majore în epocă. De asemenea, studiul filmelor poliţieneşti scoate la iveală influenţele reciproce dintre acestea şi dezvoltarea unor genuri cinematografice importante: documentarul, melodrama şi reconstituirea. Prin aceste analize, cartea deschide un nou capitol în controversata dezbatere asupra relaţiei dintre cultură şi politică în secolul XX.

Acest studiu sincretic al literaturii, imaginii şi cinematografiei oglindeşte un secol pe care îl ştiam în aspectele sale exterioare, îl vedeam, dar căruia nu îi cartografiaserăm interiorul. O disecţie care spune nu atât ce s-a întâmplat – asta ştim deja –, cât mai ales *cum* s-a înfiripat o estetică ţesută de literaţi, cineaşti, agenţi ai poliţiei secrete şi victime. Dosarele personale începeau, tipic, cu o biografie. Această carte, care oferă o viziune originală asupra structurilor de forţă ale sistemului sovietic, este o biografie a esteticii poliţiei secrete, cu toate amănuntele şi detaliile unei vieţi private.

**Biografii arestate. Dosarul personal în Uniunea Sovietică şi în România • *Maestrul şi Margareta*. Dosarul de poliţie secretă al diavolului • Filmul se joacă de-a poliţia secretă • Poliţia secretă se joacă de-a cinemaul. Gulagul şi filmul • Teoria literară şi poliţia secretă. Scrisul şi înstrăinarea sinelui**

SRS
www.society4romanianstudies.org
The Society for Romanian Studies

EDITURA POLIROM
ISBN 978-973-46-7067-3
9 789734 670673
www.polirom.ro

Pe copertă: Coperta dosarului personal al lui Nichita Stănescu, pseudonim „Socrate", I. 3091, vol. I, ACNSAS

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY